СЕРГЕЙ БОЧАРОВ

ГЕНЕТИЧЕСКАЯ ПАМЯТЬ ЛИТЕРАТУРЫ

РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ



Сергей Бочаров

ГЕНЕТИЧЕСКАЯ ПАМЯТЬ ЛИТЕРАТУРЫ

Москва
2012

УДК 82
ББК 83.3(2Рос=Рус)я43
Б72

Художник *Валерий Хотеев*

ISBN 978-5-7281-1341-6

От автора

Предлагаемая книга состоит из одной возглавляющей ее (и дающей ей название) статьи порядочного размера и теоретического характера и примыкающих к ней двух с лишним десятков очерков или этюдов на историко-литературные, филологические и отчасти мемуарные темы. Герои этих очерков – русские писатели от Пушкина и Гоголя до современных нам А. Битова и Э. Кочергина, а также один европейский автор в окружении русских параллелей (Марсель Пруст). Но герои книги также и наши сильные филологи, о которых речь идет в третьем, персональном ее разделе. Русские писатели и отечественные филологи встречаются на страницах книги и составляют ее единый авторский мир.

Бóльшая часть вошедших в книгу текстов написана в последние годы и в две мои большие книги («Сюжеты русской литературы», 1999, и «Филологические сюжеты», 2007) не вошла. Исключение составляют два этюда пушкинских, один достоевский, один тютчевский, один чеховский и «Об одном стихотворении Ходасевича». Все тексты помечены датами их написания. Одна статья («Константин Николаевич Леонтьев») впервые появляется по-русски (единственный раз она была напечатана во французском переводе в 2005 г. в европейской «Истории русской литературы»).

Завершающий раздел имеет название «Персональное». В нем собраны очерки о филологах моего поколения – кто был постарше, кто помоложе, но всех я знал или знаю – или даже имел и имею в товарищах, за что должен быть судьбе благодарен. Филологическое товарищество это особое состояние, которое стоит воспоминания. К посильным характеристикам идей и концепций здесь присоединяются воспоминания личные и посильные также попытки наметить портреты авторов этих идей.

Читатель книги может заметить, что некоторые ходы мысли и микрофрагменты текста местами (немногими) переходят из одной статьи в другую (скажем, из достоевской в чеховскую статью, в нескольких гоголевских статьях), создавая впечатление повтора, за что автор просит прощения, но на такие повторы идет, поскольку их требует новый контекст, который в случае исключения повторяющегося фрагмента будет разрушен и тем самым ослаблена связь составляющих книгу частей.

Примечание техническое: всюду слова и фрагменты текста, выделенные цитируемыми авторами, передаются разрядкой; все курсивы, в том числе и в цитатах, принадлежат автору книги.

17 сентября 2010

ТВОРЧЕСКАЯ ПАМЯТЬ

О КРОВЕНОСНОЙ СИСТЕМЕ ЛИТЕРАТУРЫ И ЕЕ ГЕНЕТИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ

Бывают странные сближения.

Это пушкинское и наш брат филолог может вспомнить при встречах с загадочными случаями в истории литературы. Это такие странные сближения более или менее удаленных друг от друга в пространстве и времени произведений и текстов, какие невозможно или трудно объяснить прямым влиянием текста на текст и сознательной целью писателя. В этих случаях не работают такие привычные объяснения и понятия, как источники, влияния, традиция, цитата, и остается одно объяснение – *совпадение*. Теория начала присматриваться к этим случаям с двадцатых годов XX века – одновременно у нас и на Западе Юнг, Тынянов и Бем, а во второй половине века Бахтин, французский структурализм и наши недавние современники Панченко и Топоров.

*

А.М. Панченко моментальным броском через четыре века связал описание Куликовской битвы в «Сказании о Мамаевом побоище» с Бородинским полем в стихотворении Лермонтова. Там в татарском стане в ночь перед битвой шум, веселье и крики, в русском полку – великая тихость. В «Бородине» у поэта, мы помним, в такую же ночь француз ликовал до рассвета, *но тих был наш бивак открытый*... Прямое совпадение деталей удивительное, заключает Панченко, при том, что заимствование исключено, – древнерусского источника поэт первой половины XIX столетия еще знать не мог[1]. Ни заимствованием, ни совпадением исторических обстоятельств этого не объяснить («в действительности это невероятно», комментирует Панченко), а только *волей национальной топики*, передающейся неизвестным науке образом через века в виде повторяющихся в новых трансформациях loci communes при описании

сходных ситуаций. Нравственно-национальная идея топоса здесь, наверное: враг хвастливый, заносчивый, гордый – наше воинство тихое, смиренное, готовое к жертве. Еще десятилетия спустя Александр Блок скажет, комментируя свой куликовский лирический цикл, что Куликовская битва принадлежит к символическим событиям нашей истории, и «таким событиям суждено возвращение»[2]. Но возвращение, получается, суждено и прямым подробностям их описания в литературе («Совпадение же деталей всегда красноречиво, особенно если исключить прямое заимствование»[3]). Похоже, что Лермонтов подключился к источнику, бьющему на большой глубине, к тому, что у Панченко называется национальной топикой, а Бахтин, наверное, мог бы назвать своей знаменитой *памятью жанра*, т. е. в этом случае, видимо, русской воинской повести.

(К теоретическому примеру А.М. Панченко приходится сделать позднейшее примечание. Несколько лет назад, когда это было написано, нам не было известно, что выписка из Никоновской летописи о том, что в ночь перед Куликовской битвой в татарском полку слышался «стук велик и кличь», а в русском войске «бысть тихость велика», содержалась в карамзинском примечании к 5-му тому его «Истории» (см.: *Карамзин Н.М.* История Государства Российского. М., 1993. Т. 5. С. 246). Странно, что не помнил этого А.М. Панченко, исключая заимствование у Лермонтова. Приходится отказаться от этого аргумента авторитетнейшего филолога и историка, тем не менее его эффектный пример мы хотим сохранить и даже рискуем начать с него хотя бы как с примера теоретического прокола, на какой напороться может всегда любая теория. Но и для нашей цели в этой статье от красивого наблюдения не хотелось бы отказаться. Полагаем, что заключение о поэте, подключившемся к источнику, бьющему на большой глубине, новооткрытой поправкой не исключается.)

*

Бахтинская память жанра вошла в литературоведческий оборот скорее как один из бахтинских терминологических парадоксов, нежели как хорошо работающее в науке понятие; лишь редкие шире мыслящие филологи искали подход к парадоксу «со стороны», из иных научных миров. Так, с биологическими (эволюционистскими) идеями рубежа веков интересно пытался связать его А.П. Чудаков: бахтинское открытие «носит явный след генетической теории начала века» – но более как гипотеза, чем как удостоверенный факт:

«Прямые биологические параллели – наиболее уязвимое место тыняновской теории литературной эволюции; явление “памяти жанра” – наименее подтвердившаяся пока из всех теорий Бахтина»[4].

Наименее подтвердившаяся – но сам творец парадокса («не субъективная память Достоевского, а объективная память самого жанра, в котором он работал»[5]) продолжал искать ему обоснование все с тех же инонаучных сторон и уже за границами – как слишком узкими и конкретными – категории жанра. Одна из записей в черновых тетрадях к переработке книги о Достоевском (1961–1963), лишь недавно опубликованная: «Культурно-историческая “телепатия”, т. е. передача и воспроизведение через пространства и времена очень сложных мыслительных и художественных комплексов (органических единств философской и / или художественной мысли) без всякого уследимого реального контакта. Кончик, краюшек такого органического единства достаточен, чтобы развернуть и воспроизвести сложное органическое целое, поскольку в этом ничтожном клочке сохранились потенции целого и лазейки структуры (кусочек гидры, из которого развивается целая гидра и др.). Наше мышление слишком еще проникнуто механицизмом. Угадывание Достоевским мениппової сатиры, Симплициссимуса»[6].

Культурно-историческая *телепатия*. В.Н. Топоров нашел другую метафору, другое уподобление из другого цикла наук (уподобления, как правило, из наук естественного цикла) для описания одноприродного явления – *резонанс*. Литература как «резонантное пространство», эхо по-пушкински, не только в мире на всё откликающееся, но и по избирательному сродству во внутреннем мире литературы, и в этом внутреннем пространстве литературы, в отличие от эха пушкинского (*Тебе ж нет отклика*...), порождающее дальнейшие отклики[7]. Это явление в литературе, по Топорову, заложено в структуре человеческого существования вообще: «*существованья ткань сквозная* по самой своей идее р е з о н а н т н а и порождает повторения-подобия <...> Потому и соотносимые с этой основой бытия тексты, сами являющиеся подобиями (неважно, усиленными или ослабленными), тоже резонантны, т. е. способны не только воспроизводить, но и усиливать смысл, преодолевать энтропическую тенде́нцию»[8].

Запомним эти свойства, как их описал В.Н. Топоров: соотнесенность «с основой бытия» и антиэнтропийность, способность к преодолению энтропической тенденции.

Наконец, совсем недавно И.Б. Роднянская, комментируя эти собранные мною в опубликованной статье[9] уподобления и метафоры, предложила еще одну – заговорила о *единой кровеносной системе культуры*, какая через десятилетия, а то и века по своим невидимым нашему исследовательскому глазу капиллярам переносит некие «логосы» и «гештальты» от одного творческого сознания к другому, что по философскому существу отлично как от позитивной компаративистики, так и от модных операций с интертекстуальностью[10].

*

Так комментарий этот определяет действующих на теоретическом поле персонажей и силы, к которым нужно присоединить еще из 1920-х годов юнгианскую глубинную психологию и бемовскую идею литературного припоминания.

«Позитивная компаративистика» была обычным путем объяснения странных случаев: типологические аналогии, параллели, схождения. В статье «О литературной эволюции» в 1927 г., пересматривая популярный «вопрос о “влиянии”», Ю.Тынянов наткнулся на «поразительный факт»: «Всего же поразительнее факт наличия внешних данных для заключения о влиянии – при отсутствии его. Я приводил пример Катенина и Некрасова. Эти примеры могут быть продолжены <...> Перед нами факты к о н в е р г е н ц и и, совпадения»[11].

Наличие внешних данных о влиянии при его фактическом отсутствии – разве это не наши странные случаи, прямо формула их? Теория начала эти случаи замечать. Но объяснение? Конвергенция – термин компаративистики: типологическое схождение[12]. Совпадение – простой отказ от объяснения. В «примере Катенина и Некрасова» как единственном литературном примере, приведенном Тыняновым в подтверждение поразившего его наблюдения, «поразительного», собственно, нет, поскольку и нет «внешних данных для заключения о влиянии» Некрасова на Катенина, и, понятно, не может быть таких данных, а есть то, что может быть названо некрасовским до Некрасова в нашей поэзии. Ученица Тынянова Лидия Гинзбург в те же годы нашла другой подобный пример – поэзию Вяземского 1820–1830-х годов, причисляемую по школьной традиции к «пушкинской плеяде», но в замечательном своем издании «Старой записной книжки» Вяземского в 1929 г. Гинзбург взглянула иначе: «В сущности это было творчество некрасовского типа...»[13].

Некрасовское до Некрасова («“некрасовщина” Вяземского»[14]), как и, скажем, блоковское до Блока вместе в поэзии Фета и того же Некрасова, – кажется, это примеры к другой теории, чем отмеченный Тыняновым поразительный факт, отмеченный и подчеркнутый как загадка, к которой главное слово-сезам компаративистики – «типологическое» – вряд ли дает разгадку. Кажется, что проницательное наблюдение не нашло себе достаточно убедительного подтверждающего примера.

*

С «вопроса о “влиянии”» начинал и сосед Тынянова по знаменитому пушкинскому семинару С.А. Венгерова при Петербургском университете А.Л. Бем, но затем от вопроса и самого термина отказался. Первая теоретическая статья его, еще в России, называлась «К уяснению историко-литературных понятий»[15]. Бем был скромный теоретик, он не объявлял теоретической программы, как рядом с ним новые формалисты, он хотел *уяснять* уже существующие в науке понятия. Таким особенно интересным ему понятием и было литературное *влияние*. Это обычное и простое понятие он уяснял таким образом, что открыл – и это было уже в эмиграции, в Праге, – совершенно новое проблемное поле – и, не изменяя своему «методу мелких наблюдений», как он тогда же определил его[16], заложил в пределах этого метода основу новой и довольно загадочной теории большого размаха. Он опять-таки не формулировал ее как большую теорию, ибо вся эта виртуальная теория уложилась у него в два слова, которыми он пользовался в своих работах о Достоевском, – *«литературные припоминания»*.

Тут важно это слово, которое было им найдено. В статье «Драматизация бреда» (1928), находя отражения мотивов гоголевской «Страшной мести» в «Хозяйке» Достоевского, он то, что можно было бы назвать литературными впечатлениями автора «Хозяйки», предпочел назвать иначе – *литературными припоминаниями*. И пояснял, что не хочет говорить о влиянии Гоголя на Достоевского. «Для меня, в связи с общим уклоном моих работ, речь может быть только о бессознательном использовании Достоевским этих мотивов»[17]. Этот акцент на бессознательное, *«в связи с общим уклоном моих работ»*, здесь может быть понят в связи с уклоном к психоанализу, которым Бем осторожно увлекался и какой сказался в статье о «Хозяйке». Однако «общий уклон» был куда богаче и шире его фрейдистских

интересов, это был уклон к его необъявленной новой теории, и в другой статье, свободной от психоанализа – «Сумерки героя» (1931), – работает та же формула.

Достоевский, «может быть, и сам того не сознавая», постоянно бывал «во власти литературных припоминаний»[18]; творческий анамнезис был его писательским методом.

Достоевский прекрасно, конечно, помнил «Пиковую Даму», как и «Страшную месть». Тем не менее последнюю сцену Ставрогина с Лизой в «Бесах» («Законченный роман») Бем просвечивал свиданием Германна с Лизаветой Ивановной у Пушкина и формулировал это так, что Германн здесь маячил у Достоевского «где-то на заднем плане сознания» и влияние осуществлялось «на окольных путях»[19]. Так всюду окольные, не прямые пути теоретически были ему интересны.

Так, в анализах А.Л. Бема и в его интересной формуле наша мистика странных сближений-совпадений возводилась к общему понятию *памяти*, но памяти особого рода – тут, повторим, важно, как он формулирует и какое слово так удачно находит. *Припоминание* – не цитирование и не простое воспоминание, припоминание – платоновский термин. Именно этот оттенок значения хотят передать русские переводчики Платона, когда переводят его *anamnesis* не просто как воспоминание, а именно *припоминание*[20]. «А это есть припоминание того, что некогда видела наша душа, когда она сопутствовала богу, свысока глядела на то, что мы теперь называем бытием, и поднималась до подлинного бытия». И далее: «Когда кто-нибудь смотрит на здешнюю красоту, припоминая при этом красоту истинную, он окрыляется, а окрылившись, стремится взлететь...» («Федр». 249 c, d; перевод А.Н. Егунова), т. е. *за явлением, по-платоновски, припоминая идею.*

Бем видел такого писателя, как Достоевский, в этом как бы сомнамбулическом состоянии спонтанного и полуосознанного припоминания, в какое Сократ в диалогах Платона погружал своих собеседников, открывая им, что знание есть припоминание того, что душа уже знает, не сознавая того, – как и Достоевский у Бема (*может быть, и сам того не сознавая!*). Достоевский бывал *во власти* таких состояний[21]. Как поэтическую аналогию Бем вспоминал гоголевскую Катерину из той самой «Страшной мести», у которой душа ее в сновидении знает то, чего не знает она сама (IV глава «Страшной мести»: муж видит наяву сон своей жены, где душа ее действует и говорит помимо нее)[22].

*

Наверное, не будет преувеличением заключить, что самая ткань литературы, ее «текстура», сплетается из припоминаний разного рода, еще очень мало нами замеченных, и можно на этот взгляд хорошо знакомую русскую литературу представить как разветвленную память.

Мы не знаем, вспоминал ли молодой Достоевский пушкинского «Гробовщика», когда сочинял своего «Господина Прохарчина». Там, у Пушкина, к герою во сне по его пьяному и сердитому приглашению наяву («Гробовщик пришел домой пьян и сердит») приходят его мертвецы-заказчики, и среди них тот, кому он когда-то продал первый гроб, «и еще сосновый за дубовый» – так ненароком и неумышленно, без упрека, напоминает он хозяину о первом обмане; тем не менее эта тень несомненно явилась из подсознания гробовщика как его оттесненная совесть. Наутро ночной кошмар, оказавшийся «только сном», навсегда, по-видимому, вытесняется из его сознания – но в повести Пушкина он остается главным ее событием; а спустя полтора десятка лет Достоевский пишет «Господина Прохарчина», третье свое произведение, «эти чадные, молодые, но уже такие насыщенные мукой страницы»[23].

Герой их, мелкий чиновник, гонимый экзистенциальным страхом, из своего одичалого уединения в петербургских углах выходит в город, в мир, и видит бедность, пожар и чужую беду, и эти картины совокупляются в его предсмертном бреду в такое чувство, что он во всем виноват и должен будет держать ответ; а отдаленным источником этого чувства всеобщей вины из глубины заглохшей памяти выплывает давно забытое воспоминание о мелочном обмане, в котором ему когда-то случилось быть грешным: убежал от извозчика, не расплатившись, – и вот извозчик этот в бреду является в виде какого-то Пугачева и «подымает весь Божий народ на Семена Иваныча».

Мы знаем, как развернется это у Достоевского. Несоразмерное разрастание малой вины в «фантастической голове» господина Прохарчина было началом пути, в конце которого – огромная истина, что всякий за всех перед всеми за все виноват («Братья Карамазовы»). Господин Прохарчин это предчувствовал и «видел ясно, что все это как будто неспроста теперь делается и что даром ему не пройдет». Можно сказать, что здесь совершалось превращение малой вины в большую идею.

Пушкинскому гробовщику, напротив, его вещее сновидение «даром пройдет» и забудется. Катастрофический мотив пришел к нему из подсознания помимо него и помимо него от него уйдет. Но повесть Пушкина сохранила этот мотив и передала его литературе на разработку. Это как брошенное в литературную почву зерно, и мы знаем, какие всходы оно дало у Достоевского. Не напрасно не только в болдинских трагедиях, где они даны прямым текстом, но и в болдинских повестях, где они почти не выговорены, сумела Ахматова прочитать «грозные вопросы морали»[24]. Насколько «грозные» – чтобы почувствовать это, надо обратным ходом возвратиться к «Гробовщику» от «Господина Прохарчина». Обратным ходом по временной оси – путем художественной памяти.

Это тончайшая и почти незаметная нить в большой ткани русской литературы – если представить нашу литературу как общую ткань, которую наработали разные мастера. Прорастание – прибегая к другой метафоре, но обе метафоры здесь возможны и уместны, оно насыщенно метафорично, наше поле литературной памяти, – прорастание достоевской темы из пушкинского зерна, которое было тайно посеяно в сновидении пушкинского гробовщика. Тайно не только для незатейливого героя, но, наверное, и для автора «повести Белкина», не рассчитывавшего будущих всходов.

*

Ассимилирующая, резонирующая способность художника Достоевского была, вообще говоря, исключительной. И, кстати заметим, поэзия шла в переплавку не в меньшей мере, чем проза. Проза Достоевского особенным, можно сказать, интимным образом связана с русской поэзией, и поэтому тема книги И.Л. Альми «Романы Ф.М. Достоевского и поэзия» (Л., 1986) обоснована так, как не была бы она обоснована, если бы мы захотели, допустим, на подобную тему написать о Льве Толстом.

«Великий инквизитор»: как все помнят, там инквизитор произносит свой монолог перед молчащим Христом. Он обращается к Спасителю как сеятелю свободы и демонстрирует исторический результат его проповеди свободы как полную неудачу: «Не ты ли так часто тогда говорил: "Хочу сделать вас свободными". Но вот ты теперь увидел этих "свободных" людей». И далее: «И люди обрадовались, что их вновь повели, как стадо».

Но разве не было это предсказано – текстуально, буквально – одним стихом из кишиневского пушкинского стихотворения 1823 г.:

Да и этим стихотворением в целом? Две его заключительные строки – еще одно параллельное место к сюжету (будущему) великого инквизитора: *Наследство их из рода в роды / Ярмо с гремушками да бич.* Ярмо инквизитора – с гремушками тоже, он не забыл и об этом в своей социальной архитектуре: «Да, мы заставим их работать, но в свободные от труда часы мы устроим им жизнь как детскую игру, с детскими песнями, с хором, с невинными плясками»[25].

Два ключевых слова – «свобода» и «стадо» – будут так же работать в связке у инквизитора, как работали там, в стихотворном тексте, у сеятеля, у Пушкина.

Выходит, пустынный сеятель Пушкина заранее описал мир великого инквизитора, и обратно – инквизитор у Достоевского описал лирическую историю сеятеля у Пушкина: «Ты хочешь идти в мир и идешь с голыми руками, с каким-то обетом свободы...» Разве не так пушкинский сеятель шел в мир с голыми руками – и что из этого вышло?

Означает ли это, что Достоевский скрыто Пушкина здесь цитировал? Мог и цитировать: стихотворение лишь в эпоху Достоевского стало известно (опубликовано Герценом в Лондоне (1856) и П.И. Бартеневым в «Русском Архиве» (1866))[26], и, при внимании Достоевского к каждой пушкинской строчке, он должен был его знать.

Решимся, однако, предположить, что скорее, по своему обыкновению, он его творчески *припоминал.* Вспоминал ли стихотворение при создании «Инквизитора», мы не знаем, он известия нам не оставил. *Но текст «Великого инквизитора» пушкинское стихотворение помнит.* Текст Достоевского помнит, а помнил ли сам Достоевский, этого мы не знаем.

Припоминание получилось при этом парадоксальное. Ведь у Пушкина говорит герой Евангелия, с эпиграфом к стихотворению из Евангелия, – говорит, вернее, его alter ego в пушкинской современности, некто вроде его романтического апостола или наместника в современности. Как образовалась у молодого Пушкина эта фигура? Поэт стал *на место* сеятеля-Христа и обращается к современному человечеству с этого места. Лирическая фигура сложная (и не совсем понятная), пожалуй, более сложная, чем Христос «Великого инквизитора».

Но тема *сеятеля свободы* – тема евангельская. Для инквизитора у Достоевского во всяком случае она такова: на Христа перед ним он

смотрит прежде всего как на сеятеля свободы («Не ты ли так часто тогда говорил: "Хочу сделать вас свободными"»). И результат такого, очевидно, незапланированного вторым поэтом сближения двух непохожих литературных фигур – результат выходит парадоксальным и ситуация перевернутой.

У Достоевского говорит не сеятель-Христос, говорит его антагонист-узурпатор. Но аргументы пушкинского сеятеля он текстуально воспроизводит. Тоталитарный герой Достоевского текстуально совпадает с пушкинским сеятелем свободы. Сеятель же свободы евангельский у Достоевского молчит. В большом тексте русской литературы происходят такие сдвиги: лирический монолог пустынного сеятеля превращается в молчание Христа, риторическая же энергия его обличительной речи у Пушкина перешла в риторически изощренный монолог инквизитора.

Как лирические строчки Пушкина перелетели в монументальную идейную конструкцию Достоевского? В кровеносной системе литературы по каким капиллярам передались? Такие случаи и порождают гипотезу о сверхличной идейно-художественно-наследственной – *генетической* памяти литературы. Словно ее *наследственный генетический код* (если вновь прибегнуть к инонаучной метафоре). В горько-озлобленном стихотворении молодого Пушкина открылась тема, которая продолжала работать, потаенно работать и развиваться в смысловом пространстве литературы, в ее резонантном, по Топорову, пространстве. Поэма об инквизиторе в этом общем литературном пространстве *резонирует* стихотворению Пушкина – *резонирует скорее, чем его цитирует*. Заложенная же в речь инквизитора память оказывается тем более глубокой, чем более скрытой. Никто ведь столь интересного сближения-совпадения за сто с лишним лет не заметил.

*

Припоминания из Пушкина Достоевского – особый большой сюжет, наблюдений уже накоплено здесь достаточно. Боратынский у Достоевского – такой сюжет еще никем не замечен (за одним исключением – см. далее). Но вот обреченный на раннюю смерть Ипполит в «Идиоте» предъявил обвинение природе как «темной, наглой и бессмысленно-вечной силе». Читатель русской поэзии вспомнит здесь заключительную строку стихотворения Боратынского «Недоносок» (1835):

В тягость роскошь мне твоя,
О бессмысленная вечность!

Какие-либо реакции Достоевского на поэзию Боратынского неизвестны, имя его нигде ни разу у Достоевского не упоминается. Но не только от этого можем мы заключить, что цитирования Ипполитом Терентьевым последней строки «Недоноска» быть не могло. Просто ни герой Достоевского, ни он сам ее знать не могли: если Достоевский и читал стихотворение в сборнике Боратынского «Сумерки» (1842), он этой строки бы там не нашел – она была цензурована и восстановлена в изданиях поэта только в XX в. (в первой же публикации стихотворения в «Московском наблюдателе» (1835. Ч. 1. С. 526–528) оба последних стиха просто отсутствовали, открытым образом оставляя стихотворение оборванным с двумя повисшими рифмами).

Но чудесным образом эта последняя строка стихотворения Боратынского, неизвестная никому, *резонировала* в дальнейшем ходе нашей литературы.

Однако такого точечного текстуального совпадения еще недостаточно для подобного заключения. Но и второе сближение тут же рядом: виртуальная связь с «Недоноском» поддержана в «Идиоте» не только сходством мотивов и близостью ситуации (подобно тому недоноску, Ипполит умирает, не живши), но и другими ключевыми словами, а именно словом «выкидыш». Ипполит продолжает: «... вот даже эта крошечная мушка, которая жужжит теперь около меня в солнечном луче, и та даже во всем этом пире и хоре участница, место знает свое, любит его и счастлива, а я один выкидыш...» (то же затем про себя повторит и князь). Недоноска у Боратынского исследователи (Б.В. Томашевский) возводят к «l'avorton», т. е. к выкидышу буквальному, из французской эпикурейской поэзии[27]. От «Недоноска» к «Идиоту», от *недоноска* к *выкидышу* – странный никем еще не замеченный в нашей литературе путь[28]. Когда бы одно *совпадение*! Но – «бессмысленно-вечная сила» и «выкидыш» образуют уже достаточно убедительный смысловой контекст, позволяющий говорить о воспроизведении-наследовании не одного выражения, а цельного смыслового блока. Но как, каким путем он перебрался, перелетел из лирической миниатюры (искаженной при этом цензурой точно в том самом месте, что будет унаследовано) в прозаическую ткань большого романа?

Тот же вопрос мы только что задавали «Великому инквизитору» – и также он относился к поэтическому отзвуку в большом прозаическом философском тексте[29]. Но все-таки там не исключено цитирование – хотя, скорее, припоминание, – здесь оно вовсе исключено, чистота эксперимента неоспорима, во всяком случае, просто признать *случайным* повторение-подобие в тексте русской литературы столь выразительного словесного и смыслового блока, признать его *случайным совпадением* (обычное в подобных случаях заключение), кажется, невозможно.

*

Теоретические подходы к интересующему нас явлению удивительно разнообразны, о чем говорят опорные тезисы больших филологов, на которые мы ссылались, и особенно разнообразие находимых ими для описания явления ключевых метафор, – но все отличает один акцент, акцент на том, что Бахтин называл *засознательным* в творчестве. Он выбирал слова и, видимо, предпочел формулировать так (осторожнее, но и шире) – скорее о засознательном, нежели прямо о бессознательном: «В связи с этим поставить проблему о границах сознания (сознательности) в художественном понимании (творческом и воспринимающем); попытки свести эту з а с о з н а т е л ь н у ю топографическую основу образа к мертвой традиции, к пережиткам»[30].

В двадцатые годы прошлого века К.Г. Юнг выступил против примитивного психоанализа своего учителя Фрейда как объяснения литературного творчества и создал в этой полемике свою мощную философию художественного произведения, вырастающего не из психологии автора или из нее только в малой мере, но главным образом из предпосылок более объективных. Психоанализ по Фрейду уводит «прочь от философии художественного произведения, которую он заменяет психологией поэта». Но «собственное существо искусства», его «неприступное средоточие», «может быть предметом лишь эстетически-художественного, но не психологического способа рассмотрения». Если же все-таки Юнг говорит о «психологии художественного произведения» – все же как-никак он психолог, – то именно говорит о психологии *произведения*, а не писателя. «Личная психология творца объясняет, конечно, многое в его произведении, но только не само это произведение»[31]. Тема «Психология и поэтическое творчество» у Юнга (название его доклада 1929 г.) была независимо парал-

лельна одновременно возникавшей (но только сорок лет спустя ставшей известной) «Психологии искусства» нашего Л.С. Выготского, так формулировавшего свою задачу: «Мы пытаемся изучать чистую и безличную психологию искусства безотносительно к автору и читателю, исследуя только форму и материал искусства»[32].

«Творческое начало, коренящееся в необозримости бессознательного»[33] – такова действующая сила в теоретическом мире Юнга и таков герой его мысли. В необозримости не личного бессознательного художника, по Фрейду, а знаменитого Юнгова коллективного бессознательного, мифологической памяти. «От неудовлетворенности современностью творческая тоска уводит художника вглубь», но достигнутое на этом пути потребует от него обратного перевода на язык современности. От аналитика же результат-продукт такого процесса потребует нетривиальных и непрямых, «окольных и обходных путей» понимания[34] (вспомним влияние-припоминание, осуществляющееся «на окольных путях» в цитированных анализах А.Л. Бема).

*

Сорок лет спустя на смену этой философии произведения как живого существа, напитавшегося соками из кровеносной системы культуры или чего-то поглубже ее (когда «процесс творческого созидания» представляется «наподобие некоего произрастающего в душе человека живого существа»[35]), – на смену ей пришла у французов достаточно механическая (что не мешает ей быть изысканно, можно сказать, гедонистически артистической) теория текста, тоже с акцентом на объективную, имперсональную силу, получившую прозвание интертекстуальности, а множественный безличный автор-субъект ее был назван по Евангелию, но отрицательно по Евангелию: «Текст же, в противоположность произведению, мог бы избрать своим девизом слова одержимого бесами: “Легион имя мне, потому что нас много”. Текст противостоит произведению своей множественной, бесовской текстурой...»[36] Красноречивая аналогия и, кажется, откровенная – в ней откровенно выговорен философский источник теоретического вдохновения, породившего идею «от произведения к тексту». От произведения к тексту, а по ходу теории – от философии произведения Карла Густава Юнга к теории текста Ролана Барта.

Двух этих движений мысли XX века (на разных его концах) мы касаемся здесь, разумеется, совершенно поверхностно, лишь

поскольку оба имеют широкое отношение к нашей теме. Вообще же пропасть между двумя системами мысли разверзается сразу же в *языке*, в котором себя оформляет та и другая: достаточно одной *души* как центральной и ключевой *теоретической* категории Юнга («Великое творение, порожденное душой человечества...»[37]), чтобы сразу эту пропасть почувствовать; из интертекстуального словаря Барта–Кристевой слово, конечно, полностью исключенное, как и вся *органического происхождения* семантика и метафорика, доминирующая у Юнга[38]. Не то у Барта: «Метафоры Текста и произведения расходятся здесь еще более. Произведение отсылает к образу естественно разрастающегося, "развивающегося" о р г а н и з м а <...> Метафора же Текста – с е т ь; если Текст и распространяется, то в результате комбинирования и систематической организации элементов...»[39].

Итак, теория текста: она отличается, во-первых, принципиальным отказом от представления о *центре* (центрах) художественной картины («это система без цели и без центра»[40]) и, соответственно, от внимания к такому ее центру, как *произведение*, т. е. полным к нему невниманием, во-вторых же, отсутствием, также принципиальным, такого измерения, как *глубина*. Наконец, органические метафоры вытесняются механическими (если только не считать органическим «сетевое» сравнение с паутиной и пауком, столь отвечающее образу бесовской текстуры – см. ниже). *Органические единства-комплексы* сформулированной примерно в те же годы (в 1961–1963) бахтинской культурно-исторической *телепатии* (см. выше) – это, конечно, другой язык и другой научный и философский мир. Как и резонантное пространство по Топорову – звучное волевое пространство зовов и откликов, перекличка осмысленных голосов, в отличие от интертекста – пространства стертых границ и погашенных голосов. От пространства, имплицирующего энтропию как тенденцию (имя которой – Легион) и тем противостоящего топоровскому пространству с его «антиэнтропийной тенденцией».

Психология творчества Юнга, возвращаясь к ней, была, как известно, *глубинной* психологией, Юнг исследовал творчество, уходящее корнем «в неразличимую глубь»[41]. Еще раз вспомним: «От неудовлетворенности современностью творческая тоска уводит художника вглубь...» Текст по Ролану Барту не уводит художника вглубь, он не имеет в принципе этого измерения, он раскинулся весь на плоскости; да и о творческой тоске художника речи здесь нет.

«Т е к с т значит Т к а н ь; однако если до сих пор эту ткань неизменно считали некоей завесой, за которой с большим или меньшим успехом скрывается смысл (истина), то мы, говоря ныне об этой ткани, подчеркиваем идею порождения, согласно которой текст создается, вырабатывается путем нескончаемого плетения множества нитей; заблудившись в этой ткани (в этой текстуре), субъект исчезает подобно пауку, растворенному в продуктах своей собственной секреции, из которых он плетет паутину»[42].

Люблю появление ткани... – сказал поэт. Появление (порождение) ткани это и тема нашей статьи. *Существованья ткань сквозная* – сказал и другой поэт (и в те же в точности годы, совпадавшие, кстати, со временем философии Юнга и филологии Бема, да и бахтинского «Достоевского»), и это уже звучало у нас. Ткань существования и ткань поэтическая, литературная – два порядка реальности, находящиеся в непрерывном взаимообмене. Но о двух порядках и о ткани существования в теории текста как ткани совсем речи нет. Нет и того появления ткани (литературной), о котором сказал поэт, – как органического процесса, как ритма дыхания (задыхания): *Когда после двух или трех, / А то четырех задыханий / Прийдет выпрямительный вздох.*

Как было сказано выше, мы не знаем, вспоминал ли Достоевский повесть или стихотворение Пушкина, но *текст* «Господина Прохарчина» и «Великого инквизитора» *помнит их. Память работает в текстах сквозь авторов, их создателей.* Вся соль того особого явления, на которое мы хотим обратить внимание, в этом и состоит. Но ведь это, кажется, соотносится с исходной посылкой интертекстуальной теории, как она была в 1967-м сформулирована впервые: «Тем самым на место понятия интерсубъективности встает понятие и н т е р т е к с т у а л ь н о с т и, и оказывается, что поэтический язык поддается как минимум д в о й н о м у прочтению»[43]. В самом деле наши примеры нуждаются в двойном прочтении, однако оно само по себе может стать возможным, только если интертекстуальность мы сумеем прочитать как интерсубъективность, т. е. если сумеем скрытого в складках нового текста Пушкина прочитать в Достоевском, прочитать его как Пушкина именно – иначе сам факт, допустим, интертекстуальности не будет опознан нами.

Во всяком случае в избранных нами случаях дело именно так и обстоит. В плетении новой ткани Пушкин (как и тем более Боратынский) и впрямь растворился, как паук в паутине, но он в ней

не заблудился: ведь он и создал, в незапланированном, понятно, сотрудничестве с будущим новым автором, эту новую паутину-ткань. Пушкин и Боратынский завязали для этой будущей новой ткани свои стежки и узелки, протянули в будущее свои нити, какие мы и сможем опознать в этой новой ткани только под их именами, и в них, в имена, неизбежно упрется наше понимание, если даже оно и захочет называться интертекстуальным. Ибо и новооткрытая интертекстуальность – вопреки пошедшему от французов и господствующему сейчас ее пониманию как безличной теории – и она не может быть иначе выявлена, как интерсубъективность.

*

Оппозиция международной теории текста нарастает в отечественной филологии и философии. Несколько философски-филологических выступлений в работах самого последнего времени:

«Своим резким неприятием произведения отталкивают и новейшие пробы в описании семиотической всеобщности “интертекста” (Р. Барт, Ж. Деррида, У. Эко)»[44].

В другом оппозиционном высказывании оспариваемая система мысли («прогнозы Барта о необходимости смерти автора для жизни текста») характеризуется как агностическая и «неоязыческая, то есть псевдонаучная», но при этом третирующая систему мысли традиционную (более или менее) как непрофессиональное занятие:

«В отличие же от остальных представителей преобладающей сегодня агностически-запретительной литературоведческой школы, я глубоко убеждена, что за любым литературным произведением стоит необходимость автора как-то выразить присущую ему аксиологию, ценностный взгляд на мир и на людей вокруг себя, но прежде всего – на себя самого»[45].

И также: «Что имманентный анализ, что интертекстуальный – результат получается один: деконструкция вместо реконструкции, груда обломков вместо целого»[46].

*

Согласно формуле интертекстуальной теории, «любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста»[47]. Метафора *впитывания* (*absorption*[48]) весьма удачна и отвечает нашим случаям со скрытыми Пушкиным и Боратынским в «достоевской» литературной ткани: они в ней именно *впитаны* (и, соот-

ветственно, трансформированы). Но встречаются случаи еще более сложные. Нынешняя модная интертекстуальность не знает, как на нее сто с лишним лет назад поработали наблюдения Константина Леонтьева в его «критическом этюде» «Анализ, стиль и веяние. О романах гр. Л.Н. Толстого» (1890). Наблюдения относились к тому, что Леонтьев назвал «невеянием» в художественном строе «Войны и мира». Он возвел в степень общих вопросов те эмпирические замечания, какие уже являлись первым читателям-критикам книги. Так, П.В. Анненков уже по первому чтению замечал об анахронизмах в рассуждениях главных героев романа: человеку эпохи Александра I не могли прийти в голову исторические суждения князя Андрея Болконского, это «идеи и представления» нашего времени, принадлежащие самому Толстому: «Он думает и судит разумно, но не разумом своей эпохи, а другим, позднейшим, который ему открыт благожелательным автором <...> но Болконский современник особенный, такой, которому открыто все то, что узнано позднее»[49].

Нечто подобное затем отмечал и Леонтьев: «слишком уж наше это время и наш современный ум»[50]. Но Леонтьев, во-первых, переносил заключение об анахронизмах с прямого предметного содержания рассуждений героев на самый их *стиль*: «Я спрашиваю: в том ли стиле люди 12-го года мечтали, фантазировали и даже бредили и здоровые и больные, как у гр. Толстого? <...> “слишком уж наше это время и наш современный ум”».

А затем – Леонтьев возводит частное наблюдение Анненкова (совсем не имея прямо его в виду) в ранг большой художественной проблемы: в историческом романе Толстого (как во всяком историческом романе) неизбежно должны сойтись и встретиться два *веяния* (любимое леонтьевское слово, унаследованное от его любимого критика Аполлона Григорьева) от двух эпох – изображаемой и, так сказать, изображающей – столь отличных одна от другой психологически и эстетически. Как уживаются и соотносятся эти два неизбежных веяния в художественном строе великой книги и каков должен быть общий закон подобной художественной встречи эпох? Дело не только в том, как рассуждают и что говорят герои, но и как они чувствуют и как их чувства анализирует автор, и как он ведет свое повествование – вопрос о веянии относится не к отдельным местам, а к «общепсихической музыке» произведения. И вот Леонтьев находит в книге Толстого преобладание веяния эпохи автора над простым и монументальным стилем изображенной эпохи, преобладание и даже

подмену того органического веяния новым и современным, он уличает гениального романиста в «слишком современной ф о р м е»[51] его романа.

Критические приемы обнаружения такого «невеяния» очень остроумны у Леонтьева, наиболее же остроумно его объяснение, и в нем, в самом деле, уже содержится что-то вроде предвещания будущей интертекстуальности в наиболее интересном изводе этой теории, т. е. поскольку она представляет каждый отдельный литературный текст отражением неуследимого множества других литературных текстов, вступающих, таким образом, с его создателем, автором, в неподозреваемое этим последним соавторство.

Пьер Безухов и князь Андрей у Толстого, размышляет Леонтьев, «не читали еще в начале этого века ни "Лишнего человека", ни "Бедных людей" и "Униженных"; не знали еще ни Онегина, ни Печорина, ни Гегеля, ни Шопенгауэра, ни Ж. Занд, ни Гоголя»[52]; но все это знал уже автор «Войны и мира», и все это – не прямое влияние этих книг и этих имен, а все это умственное и психологическое содержание полувекового развития – незаметно для автора и неумышленно («засознательно») вошло в его книгу и отложилось и претворилось как в ее тематике-проблематике (например, народничество позднего Пьера, его поклонение Каратаеву как идеологическая тема 1860-х годов, ни о чем таком исторический Пьер и подумать, конечно, не мог), так и в стиле душевной жизни героев и в «анализе, стиле и веянии» романа.

«Ну, п р а в д о п о д о б н о л и, чтобы они, эти люди в р е м е н к о н с у л ь с т в а и и м п е р и и, думали почти в том же с т и л е, в каком думаем м ы т е п е р ь, м ы, о б р е м е н е н н ы е иногда д о н е л ь з я всеми речами и мыслями наших предшественников, переболевшие всеми болезнями их, пережившие все увлечения их?..

Что-то не верится!»[53].

Нельзя ли, в самом деле, текст «Войны и мира», как его читал Леонтьев, – нельзя ли его увидеть как своего рода «интертекст» всего критиком названного, как и не названного, литературного и философского материала, присутствующего в книге Толстого, конечно, не как материал, а как итог развития, итог, преобразовавший сознание романиста?

И Леонтьев ставит эксперимент в своем духе – он предлагает представить себе, как Пушкин, доживший до 1860-х годов, написал бы роман о той войне, – *как Пушкин бы написал «Войну и мир»*.

Он написал бы ее более бледно и просто, придерживаясь «старинной манеры повествования», существо которой для Леонтьева – в преобладании авторского рассказа, в отличие от нынешней «сценичности» повествования («побольше от автора и в общих чертах, и поменьше в виде разговоров и описания всех движений действующих лиц»[54]).

Ну, а о Пушкине говорит исследователь нашего времени: «Нам трудно понять Пушкина не оттого, что мы не читали всего, что читал Пушкин (прочесть это трудно, но возможно), – нет, оттого, что мы не можем забыть всего, что он не читал, а мы читали»[55]. Так и Толстой не мог забыть всего, что он читал, а Пьер не читал.

*

В интертекстуальной теории есть еще один остроумный момент – представление об источнике текста, возникающем *после* текста, об обратном влиянии более позднего текста на более ранний. Р. Барт, со ссылкой на К. Леви-Стросса, приводит пример – обратную связь фрейдовской версии мифа об Эдипе с самим этим мифом, так что, «читая Софокла, мы должны читать его как цитацию из Фрейда»[56]. Пример не весьма убедителен, поскольку известно заведомо, что версия Фрейда это всего лишь многопозднейшая версия Фрейда, и вряд ли можно задним числом ее приписать Софоклу и читать Софокла как цитацию из Фрейда[57] – подобное предложение, вероятно, воспринять иначе, как абсурдное, невозможно. Но есть примеры другого рода, когда в пространстве литературы возникают опережающие явления, наводящие на мысль об обратимости линейного времени в резонантном пространстве.

В работе о «Фаусте» в творчестве Достоевского (1937) А.Л. Бем искал следы-отражения «Фауста» в «Бесах». В ставрогинском «оставить мгновение за собой», что владеет им при последнем ночном свидании с Лизой, вероятно, записана память о знаменитой Фаустовой мечте остановить мгновенье. Вторая часть «Фауста» мимоходом и с юмором названа при описании поэмы Степана Трофимовича – и вот исследователь ищет и иных следов отражения второй части – и находит: пожар Заречья, унесший жизни обеих женщин Ставрогина, как отдаленный отблеск пожара в финале второго «Фауста»[58], унесшего двух идиллических старичков. «Так в творчестве Достоевского дозвучал гётевский “Фауст”»[59]. Пушкинский «Домик в Коломне» при этом Бем не припомнил.

Между тем второй «Фауст» был еще неизвестен, а Пушкин уже зажег свой пожар в строфах болдинской поэмы. Вспомним: цивилизация на месте сметенного ею домика в Коломне воздвигла трехэтажный каменный дом, на который поэт глядит косо:

Мне стало грустно: на высокий дом
Глядел я косо. Если в эту пору
Пожар его бы охватил кругом,
То моему б озлобленному взору
Приятно было пламя. Странным сном
Бывает сердце полно; много вздору
Приходит нам на ум, когда бредем
Одни или с товарищем вдвоем.

Это нешуточное место в шутливой поэме – настолько нешуточное, что автор спохватывается и с усилием давит в себе потрясенное чувство, чтобы вернуться к легкому тону комической повести. А между тем, писал Роман Якобсон, огонь, который *усыпляет или давит* здесь в сердце поэт, это «огонь, с которым жила поэзия Пушкина»[60].

«Фауст» был завершен в 1831-м, очень вскоре после болдинской поэмы Пушкина, и, возможно, пожар, уничтоживший домик патриархальных мифологических старичков Филемона и Бавкиды вместе с ними самими, в пятом акте второго «Фауста», заполыхал одновременно с X–XII октавами «Домика в Коломне». Там тоже гибель идиллии в разрушительном ходе прогресса. Пушкин одновременно и независимо зажег свой пожар, но направил его, напротив, на новый каменный дом.

В «Бесах» Петр Степанович Верховенский тоже заводит речь о будущем «строении каменном» на месте выгоревшего Заречья: «и взволнуется море, и рухнет балаган, и тогда подумаем, как бы поставить строение каменное. В первый раз! Строить мы будем, мы, одни мы!»

Три события-резонанса, во всех трех случаях полыхает огонь, но у Пушкина он полыхает иначе. Он полыхает мысленно, и пожирает он строение каменное. Он с силой поэтом направлен мысленно на строение каменное. Здесь тоже в общей ткани литературы содержательный сдвиг, подобный тому, что мы наблюдали в «Великом инквизиторе» относительно стихотворения «*Свободы сеятель пустынный...*».

Три звена европейского («Фауст»!), не только русского, сверхсюжета, не замыкающегося при этом на «Бесах». Ведь впереди еще *мировой пожар* в «революцьонной» поэме Блока, еще резонанс, четвертый. *Запирайте етажи* – ведь это обращено к *етажам,* высоким домам, тем самым, на которые Пушкин смотрел озлобленным взором.

Наверное, Бем прав, и фаустовский пожар на пожаре Заречья автор «Бесов» припомнил. Вспоминал ли две огненные строфы болдинской поэмы Пушкина, мы не знаем, нет, скорее всего, не вспомнил их и Бем. А пушкинские строфы между тем прозвучали заранее, еще до второго «Фауста» (или синхронно ему) и всей дальнейшей литературной цепочки, и стали, таким образом, прологом длинного сверхсюжета.

*

Длинные, долгоиграющие сюжеты нашей словесности – не строятся, а рождаются. Они рождаются от беременностей, протекающих в лоне творческой памяти.

Исследователи истории онегинского текста знают о том, что у автора романа в стихах, особенно с приближением к финалу романа, возникали обширные планы расширения действия, связанные с главой о странствии Онегина и так называемой десятой главой. В роман должен был войти большой исторический и политический материал, наполнявший уже написанные фрагменты текста, в том числе, возможно, хроника декабристского движения. Как должна была связаться судьба героя с этими картинами, остается неясным. Во включенные автором в текст романа «Отрывки из путешествия Онегина» эти расширения и обострения не вошли, а «X песнь» была сожжена автором в Болдине 19 октября 1830 г., причем ряд строф со «славной хроникой»[61] Пушкин зашифровал, и расшифрованы они были уже в начале XX в. Ранее, в 1829-м, Пушкин рассказывал на Кавказе М.В. Юзефовичу свой «первоначальный замысел», по которому «Онегин должен был или погибнуть на Кавказе, или попасть в число декабристов»[62], но к моменту рассказа это был уже оставленный план. Путешествие же Онегина в опубликованном тексте сопровождается единым рефреном «Тоска!» и не приносит облегчения и спасения.

Сюжет политический Пушкин не ввел в роман; за бортом остались и мотивы авантюрные и уголовные, весьма его занимавшие, в особенности в связи с его европейскими чтениями. Об этом

свидетельствуют планы «Русского Пелама», задуманного под впечатлением романа «Пелэм» Э.Д. Булвер-Литтона (1828). Было задумано широкое авантюрное действие, в ходе которого молодой герой «выходит в большой свет и наскуча им вдается в дурное общество»[63], где связывает свою судьбу с дворянином-разбойником. В очень интересной статье Ю.М. Лотмана рассмотрен этот сюжет «дворянин и разбойник» у Пушкина и показано, что он отпочковался «от онегинского ствола»[64]. Лотман предполагает, что мог и в «Онегине» намечаться подобный сюжет – как раз в тех планах расширения действия, какие связывались с путешествием по России, в котором Онегин по немотивированному автором маршруту направлял свой путь на Волгу и слышал там (в черновой рукописи) песни бурлаков о том, *Как Стенька Разин в старину / Кровавил Волжскую волну*[65]. В «Песнях о Стеньке Разине» у Пушкина (1826) – классический мотив принесения красной девицы в жертву и ключевое слово – «хозяин»:

На корме сидит сам хозяин,
Сам хозяин, грозен Стенька Разин.

То же слово ключевое – в портрете Онегина в сне Татьяны. *Он там хозяин, это ясно.*

Из сна своего Татьяна (и мы вместе с нею) приобретает новое знание о своем герое. Он является в полностью отличающейся от его реального окружения обстановке, среде и обществе, в новом облике и новой роли. Он в окружении фантастических чудищ, как атаман разбойничьей шайки, в руке его появляется «длинный нож», с ним рядом девушка-жертва. Можно рискнуть сказать, что это в «Евгении Онегине» пророчество о Ставрогине в окружении бесов.

Капитан Лебядкин, принимая у себя Ставрогина, говорит ему: «...вы здесь хозяин, а не я, а я, так сказать, в виде только вашего приказчика...»

Можно сказать, что Онегин в сне Татьяны прообразует, предсказывает Ставрогина в петербургских трущобах в обществе капитана Лебядкина, где он «куролесит», как шекспировский принц Гарри с Фальстафом, «с каким-то отребьем петербургского населения». Эпизод из биографии Ставрогина, подключающийся к большой теме европейского авантюрного романа, которую так описал Л. Гроссман: «скитания аристократов по трущобам и товарищеское братание их с

общественными подонками»[66] – тема Эжена Сю, Мюссе, Бальзака и увлекшего Пушкина Булвер-Литтона.

В реальном сюжете «Онегина» нет этого авантюрно-уголовного мотива похождений героя на социальном дне, но символическую параллель ему представляет Евгений в сне Татьяны. Интересовавшая же Пушкина остро, по Лотману, тема «джентльмен и разбойник», перераставшая уже у него же в тему «джентльмен-разбойник», дворянин-разбойник (Дубровский, Швабрин), отпочковалась, по лотмановской же гипотезе, «от онегинского ствола».

Но сколько всего потаенно отпочковалось у нас от онегинского ствола! Отпочковались и «Бесы», как основной сюжетной схемой, так и обилием мотивов, ее наполняющих и составляющих, авантюрных и политических вместе – те и другие по Пушкину, как его знал Достоевский, были еще Достоевскому неизвестны.

«Достоевский – гениальный читатель», – одарил нас этой истиной-формулой А.Л. Бем[67]. Но сколько же гениальный читатель должен был прочитать-угадать не только текста литературы, но и скрытой за текстом памяти!

Путь Ставрогина в «Бесах» ведет его с социального дна на дно политическое. То и другое здесь прямо отождествляется: «как мог я затереться *в такую трущобу*?» – так он сам формулирует о своей принадлежности к организации Верховенского. Верховенский же формулирует ситуацию в духе классического авантюрного романа, в духе Эжена Сю: «Аристократ, когда идет в демократию, обаятелен!» Следующий шаг на этом пути – уголовный, не только «в такую трущобу», но «к Федьке в лавочку». Федька Каторжный – это разбойный мир, на который ставят политические бесы как на главный «элемент к огромному русскому бунту» (из рукописных редакций к «Бесам»[68]). Стенька Разин – один из символов в программе Петра Верховенского, причем Ставрогин с удивлением замечает, что ему и предназначена эта роль (для Лебядкина он «хозяин», как Стенька в пушкинской песне и Онегин в сне Татьяны). Наконец, в речи Петра Степановича появляется разинская расписная ладья из классической песни («... или как там у них, чорт, поется в этой песне...»), но потом он злобно бросит своему (тоже) «хозяину»: «Какая вы “ладья”, старая вы, дырявая дровяная барка на слом!»

К контексту (пушкинско-достоевскому) здесь может быть подключен и пушкинский Фауст в изображении пушкинского же

Мефистофеля, в глазах которого интеллектуальный герой-любовник, пресытившийся страстью и похотью, предстает разбойником с большой дороги:

На жертву прихоти своей
Гляжу, упившись наслажденьем,
С неодолимым отвращеньем.
Так безрасчетный дуралей,
Вотще решась на злое дело,
Зарезав нищего в лесу,
Бранит ободранное тело.

Пушкинский Фауст здесь совсем превращается в Федьку Каторжного из «Бесов»[69].

Гениальный читатель столько такого нашел-угадал у Пушкина, что тот послал ему как заявку на будущее, как проект. В большом художественном мире так память и образуется. Образуется, сохраняется, передается по незримым каналам и в свой час выходит на свет и делается рождающей силой.

И вот, словно предустановленная встреча памяти и проекта в нашем длинном и разветвленном сюжете, – несостоявшийся политический сюжет «Евгения Онегина», о каком Достоевский не знал, но который, не зная, осуществил.

Автор «Онегина» от него отказался. Отказался не главным образом по цензурным причинам, которые тоже были, конечно. Но ценой отказа от широких возможностей и силой ограничения круга действия Пушкин и создал в «Онегине» русский роман. Он создал художественную формулу нашего романа, состоящую в том, что любовная история, отношения нескольких лиц оказываются сверхнасыщены историческим, политическим, философским и каким угодно смыслом. В свое время Л.В. Пумпянский хорошо писал об «онегинском типе русского романа» как его внутренней форме[70].

Пушкин не стал вводить в роман сюжет политический и связывать с ним героя. Достоевский сделал это, не зная о замысле Пушкина (в еще неизвестных тогда в печати пушкинских рукописях). Тем самым он тайный пушкинский план осуществил, не зная о том. Понятно, что версия о намерении автора привести Онегина к декабристам пользовалась в советское время (когда рукописи открылись) особым вниманием пушкинистов, даже лучших («Сроки близятся.

Пройдет полгода, и Онегин придет на Сенатскую площадь»[71]). Однако «Бесы» побуждают отнестись к этой версии как к сюжетной возможности с новым вниманием. В «Бесах» спустя полвека случилось то, чего *не* случилось все же в «Онегине», – «праздный», скучающий барин оказался в центре радикального политического движения, где ему, кажется, нечего делать. *Чтоб только время проводить*, так бегло сказано про Онегина – деревенского реформатора, заменившего барщину на оброк, – Ставрогин же заявляет Шатову о своем участии в обществе Верховенского: «...я им не товарищ, а если и помогал случайно, *то только так, как праздный человек*».

Неосуществившаяся возможность была записана в память литературы впрок, наперед и вышла в ее открытый сюжет, когда через полвека возможности русской жизни и русской литературы дозрели.

*

Между тем ситуация скучающего барина на политическом поприще оказалась моделью достаточно долговременной, и сюжет доигрывался спустя еще полвека на роковой черте отечественной истории, переместившись при этом из ткани литературной в биографическую, в судьбу литераторов и поэтов. Через эти новые полвека литературный сюжет задел поэта Блока, прямо небезболезненно задел по-человечески его самого как наследника старых литературных героев. В записной книжке за 16 февраля 1918 г. у Блока записано: «Г-н Пришвин хаит меня в "Воле страны", как не хаял самый лютый враг»[72]. На блоковскую статью «Интеллигенция и революция» в начале 1918-го Михаил Пришвин ответил в эсеровской газете статьей «Большевик из "Балаганчика"». Большевик из «Балаганчика» – большевик из декадентов, как, представим себе по пушкинским планам, Онегин у декабристов, или, читаем в «Бесах», Ставрогин «у на́ших», у Верховенского. Генетическую связь со старым типом и старой унаследованной ситуацией Пришвин и прописал в последних словах статьи: «Мы в одно время с Блоком когда-то подходили к хлыстам, я – как любопытный, он – как скучающий <...> В конце концов, на большом Суде простится Бессловесное, <...> но у тех, кто владеет словом, – спросят ответ огненный, и слово скучающего барина там не примется»[73].

Январь 1918-го у Блока – это также «Двенадцать» и «Скифы». В этом январе он – гений. В «Скифах» С.А. Небольсин отметил про-

тивопушкинский выпад: *Да, скифы мы...*[74] Осознанный или нет, но в нашу поэтическую память некогда было записано:

Мы не скифы, не люблю,
Други, пьянствовать бесчинно:
Я за чашей иль пою,
Иль беседую невинно.

Пусть в переводе из Анакреона и совсем между прочим и непрограммно (как после у Блока), но в нашу поэтическую память это было записано. Осознанно или нет (скорее, видимо, нет), но Блок в роковую минуту ответил открыто и прямо, в лоб. Иные отношения поэта Блока с пушкинской поэтической памятью были гораздо более сложными. *О, я хочу безумно жить...* Стихотворение, что называется, программное, открывавшее сборник «Ямбы». Вспоминал ли при этом он простое пушкинское: *Я жить хочу...* – пусть и с дальнейшим тоже как бы программным (... *чтоб мыслить и страдать*)? Но и у Блока тоже многозначительное дальнейшее «чтоб» (*Всё сущее – увековечить...* и т. д.). Но к чему непременное усиление это – *«безумно»*? Если это припоминание в бемовском смысле, то, получается, полемическое, поскольку там, у Пушкина, был заранее приготовлен ответ, а именно тот, что «безумный» эпитет был отвергнут, отторгнут первым же словом стихотворения: *Безумных лет угасшее веселье / Мне тяжело, как смутное похмелье...* А дальше – просто: *Я жить хочу...*

Блок отвергнутое Пушкиным слово утверждает и ставит под ударение: *О, я хочу* ***безумно*** *жить...* У Блока – формула иного исторического настроения. В двух стихах в поэме «Возмездие» формула повторена в составе более сложного комплекса:

И отвращение от жизни,
И к ней безумная любовь...

На смену старому пушкинскому реализму – новый романтизм, но ведь не просто. Ибо в таком сплаве это формула декадентского комплекса начала нового века, и новое настроение – уже не просто романтическое, а романтически-декадентское. И как уравновесить в этом сплаве отвращение от жизни, как не – непременно! – с *безумной* к ней любовью? Пушкину просто такая любовь была не нужна.

Теперь – «Двенадцать», они уже вплетались в наши ряды и сюжеты. Но здесь мы подходим из наших странных сближений к самому странному, и читатель имеет право ему не поверить. Вряд ли автор «Двенадцати» на последних словах поэмы вспоминал «Двойника» Достоевского. Там герою повести является его двойник из петербургской «вьюги и хмары», из петербургского снежного пространства: господин Голядкин «стал вглядываться в мутную, влажную даль, напрягая всеми силами зрение и всеми силами стараясь пронзить близоруким взором своим мокрую средину, перед ним расстилавшуюся». До чрезвычайной странности это напоминает путаные объяснения Блока о том, как он в снежной также буре петербургского также пространства своей поэмы неожиданно для себя разглядел своего «Исуса Христа». «Но чем больше я вглядывался, тем яснее я видел Христа»[75]; «... если вглядеться в столбы мятели на э т о м п у т и, то увидишь "Исуса Христа"»[76].

Можно это сближение посчитать вполне фантастическим и произвольным (только лишь «совпадением») и ничего не значащим. Можно бы, если бы не одно – то сомнение в подлинности видения Блока, что побуждало некоторых первых читателей поэмы подозревать здесь *подмену*: а не увидел ли в петербургской метели поэт *двойника-самозванца*? Сам же поэт называл его «этот женственный призрак» и признавал с удивлением, «что именно Он идет с ними, а надо, чтобы шел Другой»[77]. А такой из первых читателей, как С.Н. Булгаков, только что ставший священником, в том же 1918-м говорил: «Все больше и больше намечается в современной жизни борьба Христа и Антихриста. Надо выбирать, с кем идти»[78]. И в том же году в диалоге «На пиру богов», вошедшем в наши вторые «Вехи», в сборник «Из глубины», он признавал подлинность видения поэта в «Двенадцати», но понял это видение как подмену: «Высокая художественность поэмы до известной степени ручается и за ее прозорливость <...> Поэт здесь не солгал, он в и д е л, как видел и раньше – сначала Прекрасную Даму, потом оказавшуюся Снежной Маской, Незнакомкой, вообще совершенно двусмысленным и даже темным существом... И теперь он кого-то видел, только, конечно, не Того, Кого он назвал, но обезьяну, самозванца <...> И заметьте, что это его явление "снежного Исуса" не радует, а пугает»[79]. Так ли это случилось у Блока – другой вопрос; но этот вопрос он последним стихом поэмы поставил, и заметим, что Сергий Булгаков так это понял, как философ-священник, знающий толк в подобных подменах.

А за плечами авторов «Двенадцати» и «Двойника» была ведь и «Капитанская дочка», тоже с метелью, в которую тоже вглядывается Петруша Гринев, ища спасения, и находит: «... я глядел во все стороны, <...> но ничего не мог различить, кроме мутного кружения мятели... Вдруг увидел я что-то черное». Он увидел того, кто должен будет стать ему погубителем либо спасителем. *И двойника-самозванца тоже.*

Три метели, в которые напряженно *вглядываются* – в «мокрую средину», в «столбы мятели», в мутное ее кружение, – и *различают* черную точку (после Гринева и столь от него отдаленный в мире русской литературы Голядкин: «Перед ним опять, шагах в двадцати от него, чернелся какой-то быстро приближавшийся к нему человечек») либо белое пятно («белое пятно впереди, белое как снег, и оно маячит впереди, полумерещится – неотвязно» – объяснения Блока Юрию Анненкову[80]). Повторения-подобия той же самой оптической ситуации в трех столь разительно непохожих случаях. Но и похожих в чем-то существенном, и не только оптической ситуацией, но и характером встречи. Три встречи в метели – ведь это тоже национальная топика. Три встречи повышенной значимости и знаковости, положительной либо отрицательной или двойственной, но непременно имеющей отношение к предельным темам жизни и смерти, гибели или спасения. Повторения-подобия оптической ситуации при встрече с тем же явлением двойника-самозванца – и в национальной обстановке, в метели. В отвечающей существу самого явления обстановке. Кто связал эти три эпизода в пространстве нашей литературы? Кто разглядел фантастическую цепочку в большом ее тексте? Три события-резонанса, конечно, не объясняемые прямыми влияниями текста на текст.

*

Настоящее собрание пестрых глав составляют ряды примеров в сочетании с несколькими опорными тезисами крупных филологов. Наш метод и состоит в таком сочетании. Опорные тезисы, как можно было видеть, необычайно разнообразны и разнохарактерны, словно тянут нас в разные стороны, при этом в сильной степени метафоричны. Как совместить национальную топику с литературным припоминанием и резонантным пространством в едином теоретическом представлении? Как сшить теорию из образов телепатии, резонанса, ткани и кровеносной системы? Между

тем в образовании нашего центрального представления о памяти особого рода как творческой силы все эти тезисы, образы и метафоры нужны и весьма конструктивны. При недостаточной сформулированности теории выручают примеры. Они, конечно, кажутся иллюстративным и вспомогательным материалом, и, возможно, их слишком много (но могло бы быть больше). Но в той картине действия не совсем нам понятной творческой силы, какую мы пробуем воссоздать, они активны и продуктивны, это как указательные стрелки в нужную сторону. И мы в настоящем тексте хотели бы исключить представление о примере как иллюстрации и видеть в них прямо теоретический материал. Но пора заключить картину последним примером.

В наших рядах это в самом деле хронологически и исторически последний пример. Всего десять лет после Блока и в столь изменившемся состоянии мира! Стихотворение Пастернака, впрочем, как будто этого не замечает – какое тысячелетие на дворе. Оно замечает лишь на дворе погоду, оно всего лишь о том, как лето сменяется золотою осенью и какую это календарное событие рождает в поэте литературную память.

И осень, дотоле вопившая выпью,
Прочистила горло, и поняли мы,
Что мы на пиру в вековом прототипе,
На пире Платона во время чумы.

Первое исследование этого интересного случая было предпринято уже довольно давно Еленой Рабинович, и было это названо, естественно, *совпадением*: «Такого рода совпадения не единичны в истории литературы, но их причины лежат в неисследованных еще областях психологии творчества и теории жанров»[81]. Указание на неисследованные еще области было безусловно верным, оно и сейчас остается в силе. Затем в статье М.Н. Виролайнен (1998) было повторено о «гениальном совпадении с архетипом» – пушкинского пира с платоновским: «В экстремально-экзистенциальных условиях на диспуте-пире решался вечный вопрос “Федона”»[82]. Но «совпадение» здесь, пожалуй, слабое слово, когда перед нами столь головокружительный наворот культур и времен – но вытянутых в сплошной единый ряд, без разделяющих их дистанций. Можно сказать, что это в наших рядах пример особенного размаха.

Мы не можем иначе назвать строку Пастернака, как фантастической. Но возникает она по ходу текста чисто лирически, немотивированно. Она внезапно взрывает лирический текст после длительного (32 стиха) описательного пейзажного и несколько монотонного приступа. *Ирпень это память о людях и лете...* Всего лишь осенняя память о лете в первой строке, и, очевидно, осеннее свойство этой памяти и вызывает уже на его исходе (на исходе лета) в культурной памяти то, что было ровно сто лет назад, – потому что у Пастернака это осень 1930 года, и ровно сто лет назад был «Пир во время Чумы».

Но поэтической памяти этого мало, и она громоздит такое. На осеннюю память о лете она наворачивает-прессует два колоссальных кольца культурной памяти, объединяя их *в вековом прототипе.* Два кольца в сто лет и две с половиной тысячи лет, неевклидовым образом их сливая и совмещая одно с другим и с собственным временем, прямо когда это пишется. Литературное припоминание размаха необычайного. Результат – фантастическая строка, в которой снимаются времена. Гигантская резонантная волна прокатилась и словно застыла в этой строке. Вневременное, длящееся, синхронное состояние, захватившее и этот советский 1930-й – как тоже время чумы.

На тему этой строки Пастернака есть интереснейшая статья Е. Абдуллаева. Автор статьи предпринимает разбор всей трехъярусной ситуации, записанной лирической скорописью в строке. А именно – он разбирает три звена по отдельности и, например, устанавливает параллель между ролью Священника в пушкинском «Пире во время Чумы» и ролью таинственной Диотимы на пире Платона. Речь Диотимы на пире передает Сократ, она была его наставницей в мудрости и учила, в том числе, «как управлять государством и домом» (209а), когда же как-то он сказал недолжное о гении-божестве Эроте, оборвала его наподобие пушкинского Священника: «Не богохульствуй!» (201е) – и, таким образом, Диотима вносит в гедонистическую атмосферу пира тона другого диалога Платона – «Государства», противостоящего в платоновском космосе его же «Пиру». И голос ее звучит на вольном фоне пира «голосом власти и авторитета»[83].

По мысли автора статьи, противоречащие друг другу начала того и другого из диалогов Платона звучат и в пушкинском «Пире», в споре-конфликте Председателя пира и Священника. Но они же косвенным образом присутствуют и сто лет спустя в атмосфере, родившей стихотворение Пастернака. Вечное неизбывное – и неразрешимое – противоречие проникает все звенья сплошного сюжета – между

вольной анархией пира и дисциплинирующим, сдерживающим, а затем и репрессивным началом религиозным и государственным. Истолкование «Пира» пушкинского всегда упиралось в выбор между гимном Чуме и отповедью Священника – но выбор не получался или же выходил очень грубым. Цветаева заметила, что мы Священника плохо слушаем, «зная заранее, что он скажет»[84]. В то же время мы не можем не чувствовать различия поэтического качества в речах антагонистов, непосредственно свидетельствующего о различии меры присутствия гения автора в знаменитом гимне и в нареканиях оппонента. Пастернак последним словом стихотворения ставит цитату из гимна: *И арфой шумит ураган аравийский, / Бессмертья, быть может, последний залог.*

Пушкин же оставляет героя в глубокой задумчивости, но при этом – рядом в той же последней ремарке – «Пир продолжается».

Пир продолжается и сто лет спустя, и исследователь наших дней подбирает к нему интертекстуальный, так назовем его, ключ. Исследователь подводит к пастернаковскому стихотворению современный ему контекст идеологический и политический, говорящий о том, что это написано тоже во время чумы. Не раз поминавшийся выше Юнг смотрел на творческий акт как на «весть, обращенную к современникам», но прибавлял: «Опасно говорить о собственной эпохе, ибо слишком велик размах сил, вступивших сегодня в игру», уточняя в примечании, что это писано в 1929 г.[85], т. е. точно когда возникло стихотворение Пастернака – накануне фашизма в Европе и в год, который будет назван годом великого перелома у нас. Прямо же непосредственно в мире поэзии в год смерти Маяковского, пережитой Пастернаком поэтически и публицистически. Как сказано в упомянутой статье, гибель Маяковского могла напомнить Пастернаку первого выбывшего на пушкинском пире, Джаксона. Статья интересна тем, что вскрывает тот размах сил, по Юнгу, вступивших в игру и в строках поэта присутствующих неявно, незримо, «интертекстуально» – можно рискнуть сказать и так. Автор статьи приводит «видение государства у гроба поэта»[86] из описания похорон Маяковского на последней странице «Охранной грамоты»[87], синхронной осеннему стихотворению «Лето». И вот счастливое любовное стихотворение читается на политическом фоне.

Лично для поэта в нем запечатлелся лишь любовный поворот в его жизни (1931), но незримо и, видимо, *засознательно* оно насытилось историческим содержанием. И не только ближайшей своей

современностью, но и тем из вечного сюжета, что оказалось незримо записано, «впитано» в его сумасшедшей строке, его сумасшедшей строкой. Той вольностью пира в неизбежном конфликте со строгостью государства – тем, что было записано в переходящую память сюжета еще Платоном. Воистину, если выше мы говорили о длинных сюжетах в нашей словесности, то здесь перед нами самый длинный сюжет всеобщей словесности. Но и кратчайший по выражению.

Пастернаковская строка провоцирует посмотреть на пресловутую интертекстуальность – ведь она сегодня может выглядеть прямо-таки показательно интертекстуальной строкой. Но что такое эта новомодная идея? Это, собственно, мысль о принадлежности произведения-текста общей литературной ткани, о «впитанности» его в эту общую ткань. Об этом выше уже немало было речи. В новомодной идее, однако, мысль эта возведена в ранг безличной теории[88]. Этому популярному ныне представлению нельзя не сопротивляться, но ведь сопротивляется ей и безумная пастернаковская строка.

В самом деле – где снятие интерсубъективности интертекстуальностью? Перед нами яркий личный творческий случай. *На пире Платона во время чумы* – мы в личном присутствии трех поэтов, их личные имена здесь присутствуют – прямо одно, незримо другое, третье стоит над текстом стихотворения. Платон, Пушкин и Пастернак не теряют себя в интертексте. Два совпадающих мира и третий, их обнимающий и в себя принимающий, отчетливо сознаются в своей отдельности и в своей разграниченности (в чем именно и состоит эффект подобного синтеза-наворота), а если и сливаются в одну строку, в один без-граничный текст, то никак не выравниваются в сплошной интертекст «без кавычек» и без дистанций; дистанции и границы сняты и именно оттого остро чувствуются (и в этом эффект) в этой словно бы в самом деле показательно интертекстуальной строке.

*

Перегородок тонкоребрость
Пройду насквозь, пройду как свет.
Пройду, как образ входит в образ
И как предмет сечет предмет.

Из того же поэта, в качестве постэпиграфа к теме.

2007, 2009

[1] Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986. С. 248.

[2] *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960. Т. 3. С. 587.

[3] Историческая поэтика. С. 248.

[4] *Чудаков А.* Слово – вещь – мир. М., 1992. С. 296–297.

[5] *Бахтин М.М.* Собр. соч. М., 2002. Т. 6. С. 137.

[6] Там же. С. 323.

[7] *Топоров В.Н.* О «резонантном» пространстве литературы (несколько замечаний) // Literary tradition and practice in Russian culture. Papers from an International Conference on the Occasion of the Seventienth Birthday of Yury Mikhailovich Lotman. Rodopi, 1993. P. 16–21.

[8] *Топоров В.Н.* Святость и святые в русской духовной культуре. М., 1998. Т. 2. С. 125.

[9] *Бочаров С.Г.* Генетическая память литературы. Феномен «литературного припоминания» // Бочаров С.Г. Филологические сюжеты. М., 2007. С. 539–550.

[10] Новый мир. 2007. № 6. С. 209.

[11] *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 280.

[12] См.: *Жирмунский В.М.* Сравнительно-исторический метод в литературоведении // Краткая литературная энциклопедия. Т. 7. М., 1972. Стб. 126; *Хализев В.Е.* Теория литературы. 5-е изд. М., 2009. С. 398.

[13] Цит. по: *Вяземский П.А.* Старая записная книжка. М., 2000. С. 348.

[14] Там же. С. 351.

[15] Изв. отд-ния русского языка и словесности Российской Академии наук 1918 г. Т. 23. Кн. 1. Пг., 1919.

[16] См.: О Достоевском. Сб. 3: У истоков творчества Достоевского. Прага, 1936. С. 6; О Достоевском / Сб. ст. под ред. А.Л. Бема. Прага, 1929 / 1933 / 1936 / Сост. М. Магидовой. М., 2007. С. 411–413.

[17] *Бем А.Л.* Исследования. Письма о литературе. М., 2001. С. 319.

[18] Там же. С. 104.

[19] Там же. С. 98.

[20] Как В.Н. Карпов в переводах 1840-х годов, так и А.Н. Егунов, С.А. Ошеров и С.П. Маркиш в современных переводах. С.А. Жебелев в платоновском издании 1920-х годов переводит традиционно – «воспоминание», – но более поздние переводчики возвращаются к тонкому уточнению – «припоминание» (см.: *Платон.* Соч. М., 1968. Т. 1. С. 384–393, 578–579; *Он же.* 1970. Т. 2. С. 34–35, 59–60, 185).

[21] Для описания которых находил – устами Версилова – то же самое слово: «Это подобно, как у великих художников в их поэмах бывают иногда такие

б о л ь н ы е сцены, которые всю жизнь потом с болью припоминаются...» – и приводил один из примеров, «Евгений у ног Татьяны» (Т. 13. С. 382). Так что если это свое ключевое теоретическое слово Бем мог получить от Платона, то он находил его также у самого Достоевского.

[22] *Бем А.Л.* Исследования. Письма о литературе. С. 309.

[23] *Анненский И.* Книги отражений. М., 1979. С. 27, 35.

[24] *Ахматова А.* О Пушкине. Л., 1977. С. 91.

[25] Лидия Яковлевна Гинзбург говорила, что вот и советскую художественную самодеятельность предсказал Достоевский (а получается, уже Пушкин в 1823 г.) – а кто из нас, из советского, из сталинского особенно, времени, не помнит воспитательной роли хора в нашей тогдашней жизни, см. пьесу Людмилы Петрушевской «Московский хор».

[26] Опубликовано здесь не отдельным стихотворением, а в составе письма Пушкина А.И. Тургеневу от 1 декабря 1823 г. (основной дошедший до нас источник текста стихотворения). В пушкинские собрания впервые вошло в 1880 г., в год окончания «Карамазовых».

[27] *Баратынский Е.А.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1936. Т. 2. С. 270–271.

[28] За исключением И.Л. Альми, обмолвившейся замечанием: «путь Недоноска» вел «к миру Достоевского» (*Альми И.Л.* Статьи о поэзии и прозе. Владимир, 1998. Т. 1. С. 160).

[29] Кстати будет заметить, что французская эпикурейская поэзия в качестве полемического материала присутствует и в исповеди Ипполита: он декламирует в подлиннике «знаменитую и классическую строфу Мильвуа», при этом путая источник: на самом деле он читает из знаменитого стихотворения Николя Жильбера (1780), в котором возникла формула неприглашенного гостя на жизненном пиру, ставшая привычным общим местом в русской поэзии эпохи Пушкина и Боратынского (см.: *Вацуро В.Э.* Лирика пушкинской поры. СПб., 1994. С. 222–223), и это тоже идет к делу в предполагаемом связующем контексте – как непреднамеренная знаковая отсылка к нему.

[30] *Бахтин М.М.* Собр. соч. М., 1996. Т. 5. С. 111.

[31] См.: *Юнг К.Г.* Феномен духа в искусстве и науке / Пер. В.В. Бибихина и С.С. Аверинцева. М., 1992. С. 94, 105, 124, 134.

[32] *Выготский Л.С.* Психология искусства. М., 1968. С. 17. Книга была закончена к 1925 г., два доклада Юнга на тему состоялись в 1922 и 1929 гг. и остались, видимо, Выготскому неизвестными: многократно (критически) упоминая Фрейда, он совсем не называет имени Юнга.

[33] *Юнг К.Г.* Феномен духа в искусстве и науке. С. 125.

[34] Там же. С. 119–120.

[35] Там же. С. 108.

[36] *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 418 (перевод С.Н. Зенкина).

[37] *Юнг К.Г.* Феномен духа в искусстве и науке. С. 141.

[38] Так, представляя в 1970 г. французский перевод книги М. Бахтина о Достоевском, Ю. Кристева тщательно отмечала особенности бахтинского языка, какие «удивят современного французского читателя»: язык гуманистически-расплывчатый, пользующийся как терминами такими туманными гуманитарными понятиями, как «сознание», «душа» и «голос», нуждающимися в переводе на современный язык; «словарь психологизирующий, или скорее глухо в себе отражающий теологические влияния, пропитывает анализы Бахтина: "сознание", кажется, чаще встречается у него, чем "слово-дискурс", а "голос" не лишен трансцендентных отзвуков». Свою задачу современного интерпретатора-переводчика этого устаревшего языка теоретик интертекстуальности описывает так: «извлечь из облекавшей его обветшалой идеологической оболочки это ядро, присоединяющееся к самым передовым исследованиям нашего дня и представлявшее собой, таким образом, их неведомого для самого себя, как и нам неведомого предшественника» (... pour extraire de la gangue idéologique vieille qui les entoure, ce noyau qui rejoint les recherches les plus avancées d'à présent, et en constitue un précurseur ignoré qui s'ignore) (*Bakhtine M.* La poétique de Dostoievski. P.: Éditions du Seuil, 1970. P. 10, 14, 21. Перевод наш. – *С. Б.*).

[39] *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. С. 419.

[40] Там же. С. 417.

[41] *Юнг К.Г.* Феномен духа в искусстве и науке. С. 110.

[42] *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. С. 515 (перевод Г.К. Косикова).

[43] *Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог и роман / Пер. с фр. Г.К. Косикова // Михаил Бахтин: pro et contra. СПб., 2001. Т. 1. С. 215.

[44] *Подорога В.* Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. М., 2006. Т. 1. С. 16.

[45] *Меерсон О.* Персонализм как поэтика. Литературный мир глазами его обитателей. СПб., 2009. С. 14–16.

[46] *Сурат И.* Вчерашнее солнце. О Пушкине и пушкинистах. М., 2009. С. 542.

[47] *Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог и роман. С. 215 («... Tout texte est absorption et transformation d'un autre texte» – *Cristeva J.* Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman // Critique. 1967. № 239. P. 440–441).

[48] Что, впрочем, можно перевести и как «поглощение», что, наверное, больше бы отвечало программному у ее создателей пониманию интертекстуальности

как безличной теории. Мы вместе с переводчиком Г.К. Косиковым предпочитаем выбрать «впитывание» как вариант смысла, в котором больше сохраняется индивидуальная самостоятельность «поглощенного» текста – поглощенного как впитанного. Возможность разного истолкования – реального, здравого и программного – популярной теории открывается в этих двух возможностях перевода.

[49] Вестник Европы. 1868. № 2. С. 794.

[50] Собрание сочинений К. Леонтьева. М., 1912. Т. 8. С. 284.

[51] Там же. Ср. раздражение кн. П.А. Вяземского, бывшего на Бородинском поле своего рода прототипом Пьера Безухова, человека той эпохи и того веяния, его недовольство образом своей эпохи в «Войне и мире», недовольство в том числе изобилием ненужных *подробностей*, психологических и даже физиологических, в его глазах *снижающих* героическое событие 1812 года (*Вяземский П.А.* Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 265–270).

[52] Собрание сочинений К. Леонтьева. Т. 8. С. 336.

[53] Там же.

[54] Там же. С. 322.

[55] *Гаспаров М.Л.* Критика как самоцель // Новое литературное обозрение. 1994. № 6. С. 9.

[56] *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. С. 40 (перевод Г.К. Косикова).

[57] «Во фрейдовской интерпретации мифа об Эдипе нужно все поменять местами, чтобы добиться правильного смысла...» (*Аверинцев С.С.* «Аналитическая психология» К.Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // О современной буржуазной эстетике. М., 1972. С. 120).

[58] *Бем А.Л.* Исследования. Письма о литературе. С. 232.

[59] Там же. С. 244.

[60] *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987. С. 240.

[61] *Вяземский П.А.* Полн. собр. соч. СПб., 1896. Т. 9. С. 152.

[62] А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1985. Т. 2. С. 119.

[63] *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. М.: Изд-во АН СССР, 1940. Т. 8. С. 973. Пушкин по всей книге цитируется по этому – «Большому академическому» – изданию.

[64] *Лотман Ю.М.* Избранные статьи. Таллинн, 1993. Т. 3. С. 39.

[65] *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. Т. 6. С. 499.

[66] *Гроссман Л.* Поэтика Достоевского. М., 1925. С. 57.

[67] *Бем А.Л.* Исследования. Письма о литературе. С. 35–57.

[68] *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990. Т. 11. С. 278. Достоевский по всей книге цитируется по этому академическому изданию.

[69] Здесь, отступая от сюжета, но не от нашей темы странных сближений, не можем не вспомнить еще одно потрясающее параллельное место в общей ткани литературы (место при этом, в ее составе хронологически близкое к «Бесам», но из другого, несовместимого литературного мира). «Анна Каренина», Вронский после сближения с Анной: «Он чувствовал то, что должен чувствовать убийца, когда видит тело, лишенное им жизни. Это тело, лишенное им жизни, была их любовь, первый период их любви. Но, несмотря на весь ужас убийцы перед телом убитого, надо резать на куски, прятать это тело, надо пользоваться тем, что приобрел убийством. И с озлоблением, как будто со страстью, бросается убийца на это тело, и тащит, и режет его. *Так и он покрывал поцелуями ее лицо и плечи»*.

Что это – цитата из пушкинской «Сцены из Фауста»? Этого ведь нельзя исключить. Но и иного нельзя исключить – независимого припоминания в бемовском смысле («может быть, и сам того не сознавая»). И тоже, видимо, перекличка в области национальной топики: чувственная любовь как убийство любви – национальная метафора, видимо, связанная с аскетическими корнями русской духовной культуры.

[70] *Пумпянский Л.В.* Тургенев и Запад // И.С. Тургенев. Материалы и исследования. Орел, 1940. С. 105–107.

[71] *Гуковский Г.А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 275.

[72] *Блок А.* Записные книжки. М., 1965. С. 388.

[73] *Пришвин М.М.* Дневники 1918–1919. М., 1994. С. 356.

[74] *Небольсин С.А.* Пушкин и европейская традиция. М., 1999. С. 112–113.

[75] *Чуковский К.* Александр Блок как человек и поэт. Пг., 1924. С. 28.

[76] *Блок А.* Собр. соч. М.; Л., 1963. Т. 7. С. 330.

[77] Там же. С. 326.

[78] Вехи. Из глубины. М., 1991. С. 560.

[79] Там же. С. 323–324.

[80] *Блок А.* Собр. соч. Т. 3. С. 629.

[81] Античность и современность. К 80-летию Федора Александровича Петровского. М., 1972. С. 470.

[82] *Виролайнен М.* Речь и молчание. СПб., 2003. С. 291, 310.

[83] Вопросы литературы, 2007. № 2. С. 195.

[84] *Цветаева М.* Об искусстве. М., 1991. С. 76.

[85] *Юнг К.Г.* Феномен духа в искусстве и науке. С. 141–142.

[86] Вопросы литературы. 2007. № 2. С. 207.

[87] «И первым на ней у самой стены стало наше государство, наше ломящееся в века и навсегда принятое в них, небывалое, невозможное государство. Оно стояло внизу, его можно было кликнуть и взять за руку. В своей осязательной необычайности оно чем-то напоминало покойного. Связь между обоими была так разительна, что они могли показаться близнецами» (*Пастернак Б.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. С. 239). Но гораздо позже, продолжает автор статьи, поэт назовет этого близнеца у гроба поэта его настоящим именем: *В лесу казенной землемершею / Стояла смерть среди погоста, / Смотря в лицо мое умершее, / Чтоб вырыть яму мне по росту.*

[88] «... Письмо же есть изначально обезличенная деятельность...», «текст же образуется из анонимных, неуловимых и вместе с тем уже читанных цитат – из цитат без кавычек»: *Барт Р.* Избранные работы. С. 385, 418.

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ

«ВСЕ ЖЕ МНЕ ВАС ЖАЛЬ НЕМНОЖКО...»
Заметки на полях двух стихотворений Пушкина

Разбирая стихотворение Пушкина («Зимний вечер»), Юрий Николаевич Чумаков вспоминает классическое слово Ю.Н. Тынянова о «тесноте стихового ряда» и расширяет его, распространяя на «более высокие уровни, чем стих». Исследователь говорит о «“тесноте”» стихотворного текста» в целом[1]. Развивая это расширение замечательного определения, можно говорить об особой тесноте лирического смысла, содержания лирического стихотворения. Само лирическое пространство неизбежно – но и необходимо – не только извне, размером стихотворения, но и изнутри стеснено, поскольку слова на этом малом пространстве ближе, теснее связаны, и филолог, изучающий лирику, должен отнестись с повышенным вниманием не только к каждому слову, но и к его позиции в тексте, а значит – к его грамматической форме, звуковому составу и даже к пунктуационным знакам, его сопровождающим и с другими словами связывающим. «Поэзия грамматики и грамматика поэзии».

«Оленинское» стихотворение 1828 года «Город пышный, город бедный...» в разное время интересно рассматривали В.В. Виноградов и В.Д. Сквозников. Разумеется, и цитировали при этом восемь пушкинских строк – но как цитировали? Восемь строк, как все помнят, распадаются на два контрастных четверостишия.

Город пышный, город бедный,
Дух неволи, стройный вид,
Свод небес зелено-бледный,
Скука, холод и гранит, –
Все же мне вас жаль немножко,
Потому что здесь порой
Ходит маленькая ножка,
Вьется локон золотой.

Оба филолога цитируют два четверостишия по отдельности, в разных частях своего анализа[2]. Тем самым они демонстрируют и акцентируют контрастность четверостиший, на которую и направлен анализ как на противоречие, какое и составляет смысл, изюминку текста. Но, цитируя по раздельности, они вынуждены после первого четверостишия поставить точку вместо пушкинского тире – потому что как на тире оборвать цитату? В обоих разборах – точка! Автографа стихотворения мы не имеем и не знаем, какой знак был здесь поставлен рукой поэта. Пушкинские черновые автографы пестрят тире на месте должной точки, точка в черновой пушкинской скорописи – редкий гость; однако в беловых рукописях точки, как правило, возвращаются на свои места[3]. Наше стихотворение, начиная с первой публикации в «Северных Цветах на 1829 год», неизменно печатается с тире в середине текста[4] – и, не имея другого источника текста, мы должны принять здесь его как непременный пушкинский знак. Но ведь стихотворение с этим знаком иначе читается и иначе слышится: восемь строк его, два контрастных четверостишия, оказываются *одной фразой* и произносятся на одном дыхании, почти на одном дыхании (почти, потому что слишком чувствителен перепад интонации; тем не менее – одна фраза, и чувствительный перепад внутри той же фразы). Этот достаточно редкий факт (целое стихотворение из двух четверостиший, замкнутое в пределах единой фразы) остается в известных нам разборах стихотворения не замеченным и не оцененным. Между тем теснота лирического смысла с его резким контрастом и перепадом точки зрения и интонации возрастает необычайно в результате этого факта.

Город пышный, город бедный... Теснота контрастных характеристик задана первой строкой. «Стройный вид» и «гранит» скоро явятся у того же поэта под знаком «Люблю» (*Люблю твой строгий, стройный вид... Береговой ее гранит...*), и мы не можем сказать, что и здесь, в лирическом портрете города за несколько лет до «Медного Всадника», те же слова совсем уж не отражают той же его любви. Тонкая внутренняя контрастность проникает и первое четверостишие. Тем не менее в итоге своем оно слагается в общее и достаточно монолитное впечатление, которое будет Герценом названо по-французски «l'aspect lugubre de Petersbourg», «мрачным обликом Петербурга». У Герцена во впечатлении этом – сильный нажим политический, ненависть к николаевскому Петербургу, какой у Пушкина не было, – однако слова для описания впечатления Герцен находит великолепно точные[5]. Во французской статье о Бакунине (1851) Герцен

рассказывает, как в 1840 г. провожал его до Кронштадта, когда тот покидал Россию; из-за поднявшейся бури их пароход был вынужден вернуться назад, и перед их взором вновь с моря вставал приближавшийся Петербург. «Я указал Бакунину на мрачный облик Петербурга и процитировал ему те великолепные стихи Пушкина, в которых он, говоря о Петербурге, бросает слова точно камни, не связывая их меж собой» – и первое четверостишие Герцен выписывает тут целиком; четверостишия второго при этом он замечать не хочет[6].

Как убийственно точно: слова точно камни, без связи между собой! То есть – как ныне принято говорить, слова объектные, не оживленные связью. Оттого и жмущиеся так тесно рядом, что нет между ними живого синтаксиса, простора связей. Изолированные, разобщенные, назывные словесные блоки, – разобщенные впечатления, точно глухие камни. Картина сложена из контрастов, не знающих, кажется, друг о друге, из обособленных чуждых друг другу аспектов; и целое впечатление возникает из отпадающих друг от друга частей. Однако...

«Камни» между тем в этой самой своей отдельности тяготеют к цельному и монолитному «каменному» же единству, ложась в основание будущего петербургского мифа как основной его символ, «краеугольный камень». *Только камни нам дал чародей... Только камни из мерзлых пустынь*, как скажет будущий петербургский поэт. Контрасты объединяются в монолит, и город пышный и город бедный взаимно предполагают друг друга как две стороны медали[7]; то же и *Дух неволи, стройный вид* – в своей контрастности два звена говорят об одном и том же; заключительные же две строки четверостишия даже уже контрастов и не содержат и довершают общее хмурое, до мрачного, впечатление.

Впечатление, заключающее в себе огромную психологическую дистанцию, – ее и передал Герцен, пусть со своим политическим усилением. Говоря грамматически – город дан законченно, отдаленно и отчужденно в третьем лице, с которым как представить, что возможен душевный контакт? Настолько законченно, что можно переживать отдельно и законченно, как Герцен, четверостишие как все стихотворение (в самом деле как бы с точкой на конце).

Но – тире за этой ложной точкой как знак незаконченности, знак разделяющий и связующий в то же время. И удивительная строка:

Все же мне вас жаль немножко...

Что, кого это – *вас?* Хорошие читатели затрудняются с ходу ответить. Так стремителен поворот к тому же, что предстало уже в холодном безжизненном свете. Непросто сразу почувствовать это *вас* – как те же *скуку, холод и гранит*. Почувствовать их как *вас*, потому что это к ним внезапное обращение. В разговоре один читатель подставил мысленно свой вариант строки: «Все же мне их жаль немножко...» Однако нет – все дело именно в *вас*. Потому что именно в *обращении* чудесный эффект *превращения* (слово, которым пользуется В.В. Виноградов), даже *преображения*. Эффект, состоящий в открытии, что внешнее третье лицо холодного города было *все же* нечуждым вторым лицом, к которому обращались, которому говорили. Внезапный эффект узнавания в отчужденном третьем лице лирически близкого лица второго, с которым вели диалог в то самое время как его видели издалека и безжалостно. Что происходит в стихотворении, что в нем случилось? Первое четверостишие говорило *о городе*, второе теперь говорит *ему*. Связь и целое – в повороте, который стихотворение делает на своей середине. Поворот состоит в неожиданном *обращении* к безжизненному предмету. Ввод лирической фигуры обращения и образует центральную ось поворота всей пьесы.

В чем же, к чему поворот? Петербургское стихотворение, скрывающее в себе и открывающее для русской литературы большую национальную тему (потому что нельзя ли видеть в этой миниатюре завязку-открытие, еще до «Медного Всадника», знаменитого нашего петербургского текста литературы?[8]), историософскую тему с несомненными обертонами политическими (*Дух неволи...*; сильное и неслучайное впечатление Герцена), – превращается в стихотворение любовное, чуть ли не мадригал. Поэт почти признается в любви холодному городу за то, что в нем *ходит маленькая ножка*. Милый малый масштаб совершенно уравновешивает огромную панораму и оправдывает ее. Благодаря повороту картины мы вдруг за фасадом, внутри: за внешними формами открылась жизнь, не стесненная ими; это ведь не птичка в клетке, как хорошо говорит В.Д. Сквозников, – потому что вольный бег ножки и грация локона громадой не скованы – только обрамлены. Но и громада осталась самой собой.

Правда, можно теперь на нее посмотреть с улыбкой. Строка с интонацией разговорного обращения не только вводит частночеловеческий масштаб, но и биографическую и лирическую сиюминут-

ность. Стихотворение, при отсутствии автографа, неточно датируется между 5 сентября 1828 г., когда Пушкин в Приютине, по существу, прощался с А.А. Олениной, и 19 октября, когда уехал на три месяца из Петербурга в Малинники, а оттуда в Москву[9]. «Прощаясь, Пушкин мне сказал, что он должен уехать в свое имение, если только у него хватит духу, – прибавил он с чувством», – записала (по-французски) их последний разговор в своем дневнике Оленина[10]. Это хороший биографический комментарий, это «с чувством» (avec sentiment); отъезд ненадолго, поэтому жаль *немножко*, но знает ли он, что расставание навсегда? Наверное, знает. Вполне реальный комментарий возможен и к космической панораме города – *свод небес* и *холод*, т. е. хмурая осень. Как ко всему фантастическому в «Пиковой Даме» возможно правдоподобное объяснение, но всюду оно недостаточно, так и весь фантастический отблеск картины города в первом четверостишии (он-то и составляет завязку того, что будет названо петербургским текстом) может быть снят конкретными объяснениями. Однако он остается не снятым, и строгая до суровости панорама остается самой собой, и Петербург впервые, кажется, в русской литературе здесь обретает – и сохраняет в итоге стихотворения – свой реально-фантастический образ.

Образуется сложное освещение в этой миниатюрной картинке. Возникающее внезапно лирическое обращение к «камням» перестраивает мгновенно первое впечатление – но после того уже как оно существует, такое законченное и сильное, что никакой новый угол зрения уже не лишит его силы. Город останется при своей неодушевленности, будучи вдруг одушевлен обращенным к нему признанием. Как будто живая биографическая конкретность момента должна хотя бы отчасти снять зловещую историческую значительность панорамы имперской столицы – ведь есть простое личное объяснение; но ничего уже не поделать – исторический вес панорамы небывало противоречивого города уже навсегда превзошел любое личное объяснение.

Стихотворение движется так, что противоречия Петербурга вначале располагаются рядом на плоскости как несвязанные контрасты; вторая же половина стихотворения обращает плоскостную картинку в объем. Объем, который строится на едином дыхании произносимой без точки единой фразы. Объем немалого смысла в тесных границах этой единой фразы. В тесных, но и широких границах, потому что огромная тема имперского Петербурга, ведущая

к «Медному Всаднику», и нежная личная тема любовная широко и свободно каждая размещаются и звучат на тесном пространстве восьми лирических строк.

«Оленинская» миниатюра была моментальным лирическим актом на фоне большой поэмы, возникавшей долго на протяжении 1828 года, – «Полтавы». Современники удивлялись в плане поэмы странной, казалось, внешней связи любовной истории с сюжетом историко-героическим, находя словно две поэмы в одной. Отмечали «недостаток единства интереса» (И. Киреевский) и «цельности впечатления» (Белинский). Но разнопланность сюжетов и составляла оригинальность поэмы, которою Пушкин гордился – как «сочинением совсем оригинальным», так сам он себя похвалил за поэму, что все-таки делал редко («Опровержение на критики»). В «Полтаве» нет Петербурга, но есть Петр и *огромный памятник*, воздвигнутый *в гражданстве северной державы* его делу в истории. Конечно, не названным здесь Петербургом памятник этот и представлен как в нашей истории, так и в мире поэта. Однако и романическая интрига, частная повесть забытой историей *грешной девы* (Марии) уравнена во внимании автора, в плане поэмы с Полтавским боем. Парадоксальная архитектура «Полтавы» была «оригинальным» опытом совмещения общего исторического (и громкого государственного) и тихого частного человеческого в одном бытийном объеме. Опытом и вопросом – есть ли место частному человеческому в большой истории и каково это место? Сильнее и глубже этот вопрос и задачу эту будет решать «Медный Всадник». Но уже и малое стихотворение осени 1828 года предложит свой объем подобного совмещения, с обеспеченной «цельностью впечатления».

«Город пышный, город бедный...» возник на фоне «Полтавы», но связан с ней как будто весьма отдаленно. Между тем оба текста, большой и малый, направлены в сторону «Медного Всадника». Из пушкинистов никто не сближал и не связывал эти два текста, но синхронным контекстом творчества Пушкина этого года они неизбежно связаны. Только ли чисто хронологически связаны внешне или это хронологическое соседство глубже питается корневой системой творчества Пушкина? Может быть, будущее синхронное пушкинское собрание, недавно начатое[11], где рядом лягут два текста, не разведенные по разлучающим жанровым рубрикам, но тесно сближенные единством творческого зачатия и рождения, может быть, оно представит нам наглядную и убедительную картину. «Нередко противо-

положные чувства к Петербургу уживаются; хотя и оказываются разведенными по разным уровням или по разным жанрам», – заметил автор идеи петербургского текста[12]. Так в пушкинском поэтическом объеме пушкинский Петербург разведен по уровням и по жанрам его малой лирики и «петербургской повести», «Города пышного...» и «Медного Всадника».

Итак, «Медный Всадник». В самом деле есть, кажется, ниточка связи к нему от петербургско-оленинской миниатюры. Только там все будет наоборот. *Вознесся пышно, горделиво.* Пышное слово является так, что никакого противоречия ему не предполагается. Тут же и стройный вид, и гранит встают под знак «Люблю». Словарный состав петербургского стихотворения важной частью своей, основными словами, но под иными знаками переходит в петербургскую повесть. Город бедный является тоже, но на сюжетном отстоянии от города пышного. Главное же, что малая человеческая история это и есть город бедный. И это малое человеческое не становится светлой спасающей точкой на фоне мрачного города, наоборот – смертельным, безумным, трагическим возражением жизни на апологию Петербурга поэтом. Все в поэме наоборот недавней лирической пьесе, а именно – городу ода, малому человеку трагедия (притом и ода, и трагедия «уживаются», не теряя себя в пространстве поэмы). Но самый объем содержания – удивительно! – разве не был непринужденно заложен уже в петербургско-любовной миниатюре?

Также и обращение к городу там заложено, но – отличие! *Все же мне вас жаль немножко... – Люблю тебя, Петра творенье... Красуйся, град Петров, и стой...* Диалог интонаций не нуждается в комментарии. Разговорное мягкое и – одически-риторическое, классический лирический восторг, где и *стройный вид*, и *гранит* присутствуют торжественно. Но и там и здесь – обращение Пушкина к Петербургу. Расколы в мире поэта проходят сквозь эту лирическую фигуру.

Пушкинская *поэтика обращения* и составляет наш интерес в настоящем этюде. Частная, но достойная тема для пушкинистского изучения, пока не предпринятого. Монографическое внимание к пушкинской лирике хотя бы того же самого года свидетельствует за существенность этой темы. Потому что без остроты ее узрения в лирических текстах мы во многом теряем переживание их. «Город пышный, город бедный...» – не единственное стихотворение, в котором обращение так ярко действует как лирическая сила. В лирике

1828 года у Пушкина была не только Анна Оленина, была и Аграфена Закревская. Был ей посвященный «Портрет». Лирика к той и другой пересекают одна другую на протяжении года.

С своей пылающей душой,
С своими бурными страстями,
О жены Севера, меж вами
Она является порой
И мимо всех условий света
Стремится до утраты сил,
Как беззаконная комета
В кругу расчисленном светил.

Многое меняется от того, что этот женский портрет не «нарисован» просто, но *высказан* пристрастной аудитории – «женам Севера». Аудитории не нейтральной – враждебной, участницам действия, «шумной молве», «приговору света», о чем говорится в другом стихотворении к той же женщине, оригиналу «портрета»: *Когда твои младые лета / Позорит шумная молва*... Но в «Портрете» он не к ней обращается, а к северным женам, названным лишь в одной строке, но становящимся фоном всего портрета, средой, в которой он отделяется и разрезает ее собой (*О жены Севера, **меж вами***...), своей беззаконностью. Так и внезапное обращение разрезает стихотворение, пробегает посередине «портрета» – пересекает текст, как беззаконная комета пересекает расчисленный круг. *О жены Севера, меж вами*... – нельзя скользнуть по этой строчке, не пережив ее особым образом. Как и в «Городе пышном...», который вскоре будет написан, здесь фигура обращения – структурообразующая фигура, и можно сказать, что мы теряем стихотворение, не пережив отдельно взрывающей стихотворение третьей строки. Теряем то напряженное отношение, в котором «пылающая душа» находится к холодному (жены Севера!) внешнему миру, к которому и обращен поэт с *защитой* своей героини, поэтической и мужской защитой. Обращение к северным женам – что, как не вновь к тому же холодному Петербургу? Так что и это стихотворение тяготеет по-своему – благодаря единственной обращенной строке – к пресловутому «петербургскому тексту».

Несколько ранее портрет той же пылающей души написал Боратынский в трагической эпиграмме – «Как много ты в немного дней...» (1825). Там поэт прямо к ней обращался, но говорил с ней резко и бес-

пощадно, приводя трагедию на грань морального суда и эпиграммы. Душа была под судом, была вызвана на «процесс» в будущем кафкианском смысле. И вот два поэта на этом процессе не совсем на одной стороне. Один, любя, жалея и восхищаясь, все же смешивает свой голос с судом. Пушкин берет себе на процессе определенную твердую роль – он защитник[13]. И с защитной речью он к суду обращается. Поэт, *жены Севера* (за которыми – Петербург большого света[14]), *беззаконная комета* – три лица, структура процесса. И в основании этой структуры – единственная лирическая строка обращения с теплой защитой в холодный мир. Строка, которую если не пережить особо, теряешь всю ситуацию. Теряешь энергию текста и с нею *преображение* – не побоимся сильного слова, – которое переживает весь лирический текст (тоже, кстати, укладывающийся в одну протяженную фразу). Как и в «Городе пышном...», мы с той же силой мгновенного преображения встретимся.

Обращение – традиционная лирическая фигура; *природе лирики отвечает, видимо, отношение к миру во втором лице* (как в третьем лице относится к миру эпос). В эпическом мире автор более или менее скрыт в творении; в лирическом мире он скорее в процессе творения, в самом состоянии творчества. Поэтому пушкинская *поэтика обращения* – одна из первичных тем для пушкинистского изучения, очень немалая тема. Немалая и размахом материала, и картиной эволюции. У молодого Пушкина риторические обращения – на каждом шагу. В «детской оде» он восклицает: *Беги, сокройся от очей, / Цитеры слабая царица! / Где ты, где ты, гроза царей, / Свободы гордая певица?* А дальше ставит в позу второго лица едва ли не все, о чем заговорит, – «тиранов мира», «падших рабов», «владык», «мученика ошибок славных» (Людовика XVI), «самовластительного злодея» (Наполеона?). В «Наполеоне» (1821) предметы обращений не только герой (*О ты, чьей памятью кровавой...*), но и Россия, солнце Австерлица, пожар Москвы и *краткий наш позор*. Риторическая инфляция творящей лирической силы здесь налицо. И как она по ходу лирики Пушкина собирается, концентрируется, уплотняется и сжимается экономно и мощно – тому волшебные пушкинские примеры мы и пытались здесь рассмотреть. Всего лишь *одним стихом*, пересекающим энергетически лирический текст, преображается весь лирический мир.

(И надо бы в заключение хотя бы в скобках – или, может быть, на полях уже не пушкинской лирики, а нашего о ней размышления, –

объясниться по поводу этого сильного слова, каким мы здесь пользуемся, – *преображение*. В христианской философии это большое слово, говорящее о просветлении мира как цели нашей жизни и всего мирового процесса. Так по праву ли мы прибегаем к нему, говоря всего лишь о лирическом стихотворении вполне светского содержания? Но, не касаясь уже искусства в его полноте, лирическое искусство не есть ли особая сила подобного просветления нашего существования, свет, который во тьме нашей жизни нам светит? Свет – «сверхматериальный, идеальный деятель», дал ему более ста лет назад прекрасное определение Владимир Соловьев[15]. Попробуем определение это занять у философа, чтобы сказать про лирику – может быть, она в большом кругу искусства, как и музыка, наиболее идеальный деятель. И действует в мире лирическом этот деятель разнообразно – и улыбкой нежной любви, и энергией заступничества за человеческую душу, защитой. И не заказано большое религиозное слово филологу в его погружении в лирический мир в его конкретности. Обращение – одна из форм нашей речи, которой в речи лирической принадлежит, наверное, роль особенная; это, может быть, вообще ее ключевая фигура, ведь пафос лирики – *мир во втором лице*. ... *Жизнь, зачем ты мне дана?* Это ведь тоже предмет обращения у того же поэта в том же 1828 г. Так что есть прямой путь от фигуры поэтики к высшей лирической цели: композиционная форма лирической речи и есть ее конкретная сила, проводник того света, какой приносит лирика в наше существование.)

О жены Севера, меж вами...
Все же мне вас жаль немножко...

1965, 2003

---

[1] *Чумаков Ю.* Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999. С. 332.

[2] См.: *Виноградов В.В.* Стиль Пушкина. М., 1941. С. 268; *Сквозников В.Д.* Стиль Пушкина // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. М., 1965. Т. 3. С. 62–63.

[3] Ср. фотокопии черновиков «Евгения Онегина» и беловой рукописи второй главы в т. 6 большого Академического Пушкина (с. 8, 300, 314, 324, 336 и 560).

[4] В «Северных Цветах» – с запятой и тире; запятая не воспроизводится в современных изданиях, хотя двойным разделительным и связующим знаком глубже выражена неокончательность высказывания в первом четверостишии.

[5] Воспоминанием о Герцене в связи со стихотворением Пушкина мы обязаны В.Д. Сквозникову: именно он в своем разборе стихотворения нашел это место из Герцена.

[6] *Герцен А.И.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1956. Т. 7. С. 344, 355. Перевод французского текста Герцена сделан Л.Р. Ланским.

[7] Эпитету «пышный», «диагностически важному» в русской литературе, В.Н. Топоров посвятил специальное исследование (*Топоров В.Н.* Из истории русской литературы. Кн. II. М., 2003. Т. 2. С. 327–348). Как выяснено здесь на многих примерах из русской поэзии (Сумарокова, М.Н. Муравьева, Жуковского, Батюшкова, Дельвига, Баратынского), «город пышный» («пышный град» – по преимуществу в этой форме) стал ко времени пушкинского стихотворения постоянным, почти дежурным эпитетом Петербурга. К этому полустертому поэтическому клише Пушкин и прижимает тесно эпитет противоречащий, строя двуипостасный, но цельный, нерасщепленный в этой двуликости образ.

[8] «Начало Петербургскому тексту, – читаем у автора этой идеи, – было положено на рубеже 20–30-х годов XIX в. Пушкиным ("Уединенный домик на Васильевском", 1829, "Пиковая Дама", 1833, <...> "Медный Всадник", 1833, ср. также ряд "петербургских" стихотворений 30-х годов)» (*Топоров В.Н.* Петербургский текст. М., 2009. С. 659). Кажется, убедительно было бы открыть этот ряд петербургских стихотворений и с ним вместе сам ряд петербургского текста нашим стихотворением 1828 г.: встающий в нем образ уже – впервые, может быть, в литературе – отличается той поэтически-теоретической, историософской концептуальностью и сгущенностью, которая позволяет говорить о петербургском тексте литературы как о новом явлении, в отличие просто от петербургской темы в литературе. «Город пышный, город бедный...» как бы собрал и вместил уже известную критическую массу, позволяющую говорить о новом явлении.

[9] Летопись жизни и творчества Александра Пушкина / Сост. Н.А. Тархова. М., 1999. Т. 2. С. 415.

[10] *Оленина А.А.* Дневник. Воспоминания. СПб., 1999. С. 81.

[11] См.: *Пушкин А.С.* Собр. соч. Художественные произведения, критические и публицистические труды, письма, рисунки, пометы и деловые бумаги, размещенные в хронологическом порядке. Т. 1. М., 2000; Т. 2. М., 2009.

[12] *Топоров В.Н.* Петербургский текст. С. 655.

[13] Пушкин берет ее под защиту также и от Боратынского, поэт от поэта. У Боратынского и у Пушкина она общая героиня. В том же 1828 г. Пушкин пишет в набросках статьи о поэме «Бал», за героиней которой у Боратынского – та же живая помета: «Напрасно поэт берет иногда строгий тон порицания, укоризны <...> Мы чувствуем, что он любит свою бедную страстную героиню».

[14] Замечание орфографическое: в единственной прижизненной публикации (в тех же «Северных Цветах на 1829 год») в «женах Севера» «Север» прописан с заглавной буквы, которая в большинстве современных изданий (за исключением Большого Академического собрания, но вот в известном Малом Академическом это так) не воспроизводится. Эта заглавная между тем повышает вместе с собой значение *жен* как действующих лиц на идущем процессе: ведь не только, конечно, географический и космический север они представляют, но общественную силу северной столицы, великосветский Петербург.

[15] *Соловьев В.С.* Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 38.

ТРАГЕДИЯ И СКАНДАЛ.
ВОКРУГ «ПИРА ВО ВРЕМЯ ЧУМЫ»

Пушкин прямо в заглавие записал скандальную ситуацию: «Пир во время Чумы». Он не только в английском источнике, пьесе Вильсона, заинтересовался лишь одной сценой пира, но и собственному тексту предпослал вызывающий титул. Контраст двух заглавий явлен отсылкой к источнику, подзаголовком: «(из Вильсоновой трагедии: The city of the Plague)» – т. е. просто «Город Чумы» в источнике. И недаром пушкинское заглавие обратилось в ходячую поговорку, «крылатое слово» – так говорят о чем-то ярком и замечательном на неуместном фоне и находящемся с этим фоном в «кричащем противоречии».

Н.В. Беляк и М.Н. Виролайнен рассмотрели цикл болдинских трагедий Пушкина как полный цикл европейской культурной истории и четвертую трагедию поняли как ее абсолютный итог: здесь герой в борьбе не с другим культурным принципом, как это было в трех предшествовавших трагедиях-звеньях, а прямо с открытым хаосом – Чумой. Председатель скандального пира, поющий свой гимн Чуме, это «голый человек на голой земле»[1].

Но чума – древнейший космический враг человека, и европейская культурная история с нее начинается. Чума составляет завязку «Эдипа-царя», и можно представить иначе и шире весь цикл европейской трагедии как открывающийся Чумой у Софокла и пришедший к «Пиру во время Чумы». Трагедийный цикл от чумы афинской до болдинской. Вспомним: в городе чума, и послан гонец к оракулу в Дельфах: как спасаться? Ответ оракула: исследовать старое нераскрытое преступление. И Эдип себе на голову начинает следствие сам.

Значит, чума недаром послана людям и городу, это божественная разумная провокация грандиознейшего скандала, получившего у Аристотеля название *узнавания*. Чума послана Аполлоном с заданием человеку – раскрыть истину-тайну, которую шаг за шагом

самоуверенный герой обрушивает себе на голову. По Аристотелю, переход от незнания к знанию есть в то же время и переход от счастья к несчастью. Гегель уподобляет изгнание (добровольное) Эдипа из города изгнанию Адама и Евы из рая[2], а мы вспоминаем мотив утраченного рая в «Пире во время Чумы». Однако грехопадение – первый переход от незнания к знанию и поворот от счастья к несчастью, как бы первый скандал – случился еще в раю.

Софокл писал свою трагедию во время и, очевидно, под впечатлением великой афинской чумы 430 г. до Р.Х.[3]; ее ужасы описаны Фукидидом, ее жертвой пал друг поэта Перикл, воспоминание о ней еще живо в «Пире» Платона, а этот последний будет в далеком будущем связан (сплавлен, можно сказать) поэтом уже XX века с пушкинским «Пиром» в единый сюжет, и об этом будет сейчас у нас речь. Но, конечно, Чума в трагедии Софокла это не то, что ее исторический прототип; это сила, преображенная мифом и действующая не слепо, а с целью, с божественной целью раскрытия заблуждения человека, опьяненного властью и славой, – не только рациональная сила, но даже, можно сказать, сила творческая, поскольку она дала нам лучшую трагедию.

Две темы и два образа, скандально связанные в пушкинском заглавии, – оба уводят ко временам Софокла и Платона, притом уже и тогда они являлись друг к другу в противоречии и конфликте, как это понял Ницше: сократический диалог Платона и сам Сократ как его герой (новый «тип теоретического человека») – убили трагедию и открыли дорогу новой художественной силе – роману[4]. Последователь же Ницше Вячеслав Иванов провозгласил в начале XX в. обратный поворот в лице романа-трагедии Достоевского: «но роман будет жить до той поры, пока созреет в народном духе единственно способная и достойная сменить его форма-соперница – царица-Трагедия, уже высылающая в мир первых вестников своего торжественного пришествия»[5]. Пушкинский «Пир во время Чумы» оказался на этом пути.

И ровно через сто лет после пушкинского, в 1930-м, прозвучало уже из новой, советской России:

И осень, дотоле вопившая выпью,
Прочистила горло, и поняли мы,
Что мы на пиру в вековом прототипе –
На пире Платона во время чумы.

Вековых прототипов на самом деле у болдинской трагедии Пушкина было два, и они оказались, по Ницше, в историческом между собою конфликте – греческая трагедия и «Пир» Платона. Но оба встретились и совпали в пушкинском «Пире».

На пире Платона во время чумы... Фантастическая строка Пастернака возникла ровно сто лет спустя после Пушкина и две с половиной тысячи лет после Платона, и все три времени в ней совместились, застыли, слились. Сто лет и две тысячи лет. Вневременное, длящееся, синхронное состояние, захватившее и год рождения стихотворения – советский 1930-й – как тоже время чумы.

Пушкинская Чума лишена разумной мифологической цели, какая была ей присвоена в трагедии об Эдипе-царе. Но мифологический ореол она сохраняет и пишется (как, видимо, и произносится на театре) с заглавной буквы, как персона, «как богиня, как собственное имя и лицо зла»[6]. *Царица грозная, Чума...* Царица Чума и «царица-Трагедия», возрождения которой ожидал Вячеслав Иванов, – в той многовековой трагедийной истории, которой контуры мы пытались наметить, они составляют пару. Царица это власть, и власть абсолютная. И граница абсолютная между ней и тем, что было до нее, – так что двое – нежная Мери и Председатель – вспоминают жизнь до Чумы как утраченный рай. Она строит взамен общечеловеческого собственный миф.

На большом художественном пути, на котором мы встречаемся с темой, был еще «Декамерон». Там в прологовой части, описывающей флорентийскую чуму 1348 г., представлены два варианта сопротивления злу. Один («Другие... утверждали, что много пить и наслаждаться, бродить с песнями и шутками, удовлетворять, по возможности, всякому желанию, смеяться и издеваться над всем, что приключается, – вот вернейшее лекарство против недуга») – отвергается и оценивается в интонациях пушкинского Священника. Другой – когда *самые блестящие умы*, как бы можно было сказать о них пушкинским словом, уединяются в милом и благородном, но непременно также веселом, обществе (куда и вести из внешнего мира приносить разрешается только веселые), – утверждается с энтузиазмом и порождает книгу «Декамерон». Возражение Священнику Вальсингама о том, что *юность любит ра́дость*, было бы можно назвать идеологией этой книги.

Но ведь и у Пушкина это слово героя само по себе звучит убедительно и автором не оспаривается, но только автор знает и

говорит в трагедии много больше. Декамероновского изящного выхода из положения людям Пушкина не дано. И реплика Председателя – это только реплика в споре, а спор ведется всеми звучащими здесь голосами. Спор, диспут и даже многоголосый скандал. Микроскандалы между пирующими зреют с первых же строк, принося по ходу вскрытие, как это всякому существенному скандалу свойственно, некоторых психологических и этических истин, той, например, что *нежного слабей жестокий*, – но твердо гасятся в зародыше Председателем пира. Настоящий скандал вызывает приход Священника – а Священника вызывает на сцену Гимн «в честь Чумы» Председателя – а ведь он звучит *для пресеченья споров*; но как только он прозвучал, «входит старый священник».

В заглавии настоящей статьи связаны, кажется, несовместные представления; однако низменное слово *скандал* имеет глубокое измерение, и, собственно, всякая трагедия – как катастрофическое вскрытие таящегося в глубинах – есть скандал. И не одни романы Достоевского, но и болдинская трагедия Пушкина может сказать нам о творческой роли скандала.

«В экзистенциальном смысле всякий пир это чрезмерность, чреватая катастрофой». Так говорит исследователь еще одного пира в нашей поэзии – тютчевского: *Кончен пир, умолкли хоры...*[7] Но пушкинский пир – не «всякий пир», а *пир во время Чумы*.

«Входит старый священник»; и здесь продолжается словно бы общий и длинный текст – текст *пира Платона во время чумы*. В интереснейшей недавней статье Е. Абдуллаева на тему пастернаковской строки роль Священника у Пушкина уподоблена роли таинственной Диотимы на пире Платона, о которой известно, кстати (но об этом упоминается походя, как бы в скобках), что она в свое время сумела жертвоприношениями добиться отсрочки афинской чумы (и которую, почему неизвестно, в другой своей строке поэт XX века связал с печалью: *Откуда же эта печаль, Диотима?* – хотя о ее печали, как замечает автор статьи, нет ничего у Платона). Ее голос звучит на вольном фоне пира «голосом власти и авторитета»[8]. Речь Диотимы на пире передает Сократ, она была его учительницей в мудрости и учила его, в том числе, что один из главных уроков прекрасного – «разуметь, как управлять государством и домом» (209а), когда же он сказал недолжное о гении-божестве Эроте, она его оборвала наподобие пушкинского Священника: «Не богохульствуй!» (201е) – и, таким образом, Диотима вносит в гедонистическую атмосферу пира

тона другого платоновского диалога – «Государства», противостоящего в платоновском космосе его же «Пиру». По мысли автора упомянутой статьи, противоречащие друг другу начала того и другого из диалогов Платона звучат и в пушкинском «Пире» (как косвенным образом они присутствуют сто лет спустя в атмосфере, родившей стихотворение Пастернака).

На пире Платона во время чумы... У двух пиров уже отмечалось композиционное сходство: в обоих на середине действия происходит существенный поворот – скандальное вторжение нового лица, правда, столь непохожих лиц, как Алкивиад и Священник, отчего столь по-разному протекают скандалы, ими вызванные. Обстановка в платоновском «Пире» принимает, по суровой оценке А.Ф. Лосева, «прямо характер ночного кошмара... обстановка буквально кабака»[9]. У Пушкина приход Священника, напротив, приводит, можно сказать, к душевному отрезвлению его философского антагониста – Председателя пира.

Тем не менее и пир второй, через две с лишним тысячи лет, имеет свою скандальную особенность. Древний пир протекал в четырех стенах, тем более позже в роскошном палаццо и в приятнейшей обстановке протекало умственное пиршество во время чумы в «Декамероне». Новое, пушкинское, с вызовом вынесено на улицу. «Накрытый стол» стоит на улице. На сцене – «бездомное человечество, уличное человечество»[10]. Священник ведь только и уговаривает их вернуться в свои дома, предваряя как будто самого Пушкина с его прозаическим планом будущего стихотворения: «Блажен, кто находит подругу – тогда удались он д о м о й ». Но это и есть утраченный рай – дома пусты, подруги нет, что и отвечает Священнику Председатель.

И бездомное человечество утверждает свое *право на улицу*: *улица вся наша*, – впрочем, тут же и за врагом признавая такое же право, поскольку *черная телега* и м е е т п р а в о *всюду разъезжать*. Уличное человечество прямо здесь же на улице встречается с Чумою и делит с нею право на улицу – другого пространства, другого места в этой последней трагедии цикла нет, в отличие от трех предыдущих «маленьких трагедий», в которых во всех присутствовали так или иначе домашние четыре стены. В этом в самом деле *последнем* звене пушкинского цикла не только сценическое пространство лишилось стен – само мироздание здесь, в последней трагедии цикла, это «сосуд без стенок»[11], открытый

хаосу. Спасительная идея *дома* позднего Пушкина накануне начала строительства личного дома поэта, когда, наконец, он «находит подругу», подвергается испытанию.

Истолкование «Пира во время Чумы» всегда упиралось в выбор между Гимном Чуме и отповедью Священника – однако выбор не получался или же выходил очень грубым и заведомо недостоверным (в гимне «поется ложь»[12], а Священник приходит с пушкинской правдой). Можно сказать про эти тридцать шесть строк, что они в себе заключают максимум пушкинского и пушкинистского риска. Риска рискованных чувств и мыслей и риска неточного понимания. Одного из критиков-толкователей этот текст навел на такое определение, как «чужая лирика» Пушкина[13]. Что же, «лирическое богатство Пушкина»[14] имеет в себе и такое явление. Со своей стороны заметила Цветаева, что мы Священника плохо слушаем, «зная заранее, что он скажет»[15]. И пока сложнее и тоньше Цветаевой никто не вслушался в звуки опасной песни, в смешение голосов героя и автора в ней. На то разработанные современной филологией тонкие методы поэтологического расследования, чтобы определить характер и меру такого смешения, но что смешение и слияние голосов и их очень подвижное соотношение здесь есть, в этом внутренний слух читателя Пушкина не сомневался никогда, и без известного риска здесь толкователю не обойтись. Но надо установить две вещи.

Во-первых – стихийный Пушкин, можно ли говорить о таком? Популярные нынче операции с «духовным Пушкиным» описал поэт наших дней (Тимур Кибиров): «*Там нашу зыбкую музыку заносит в формуляры скука. Медведь духовности великой там наступает всем на ухо. Там под духовностью пудовой затих навек вертлявый Пушкин, поникнув головой садовой – ни моря, ни степей, ни кружки. Он ужимается в эпиграф, забит, замызган, зафарцован, не помесь обезьяны с тигром, а смесь Самойлова с Рубцовым*».

Экстатическая Марина пела про «наитие стихий», неизбежное поэту, и что поэт, себя от него отрезающий, «такой поэт лучше бы шел в солдаты». Стихии и хаос – родственны, но не тождественны. «Языками пламени, валами океана, песками пустыни – всем, чем угодно, только не словами – написано»[16]. Это та же Марина про пушкинско-вальсингамовский гимн, и можно весь этот пафос списать на цветаевский романтизм, но прислушаемся к другому автору, выделявшемуся в кругу русских религиозных мыслителей XX в. своим историзмом и трезвостью. В том же 1932 г., что и цветаевское

«Искусство при свете совести» (и в те же годы, что и стихотворение Пастернака), Георгий Федотов написал статью «О Св. Духе в природе и в культуре»[17]. И здесь мы читаем: «Есть стихии, свободные по преимуществу – и в своей свободе грозные для человека. Замечательно, что явления Св. Духа нередко связаны с бурным действием именно этих стихий: ветра и огня». Текст Федотова это очень свободное богословствование, автор сразу предупреждает, что его опыт это «гадания» и «предчувствия» и предмет его стоит вне круга зрения теологии, в которой, видимо, не случайно учение о третьем лице Св. Троицы разработано наиболее робко. Это гадания о творческом вдохновении и его таинственном святом источнике. И, читая, мы вздрагиваем, вспоминая: *Все, все, что гибелью грозит...* Почему стихии, «смертельные для человека», оказались религиозно нужны как язык описания явлений пневматофании? «Почему же в них проявляется Дух Святый? Здесь открывается безграничное поле для размышлений». Размышлений рискованных, признает Федотов, но без риска здесь просто нет самого размышления.

И второе – правда Священника. Права Цветаева – мы его хуже слушаем, и в самом деле – разве мы не чувствуем различия поэтического качества в речах Председателя и его, непосредственно свидетельствующее о различии меры присутствия гения автора в них? Но – если можно героев всех болдинских трагедий разделить на героев принципа (героев-идеологов – Барон, Командор, Сальери, Священник, они же – отцы) и героев жизни (они же дети, и автору они ближе *лирически*), то Священник замыкает ряд героев первого типа. Последняя болдинская трагедия заканчивается единственным образом – пониманием (взаимным) двух сторон. Правду Священника признает Председатель, но она не может его «спасти», и Священник признает это тоже и, придя с проклятиями безбожному пиру, уходит, благословляя антагониста: *Прости, мой сын.* «Оба в трагическом положении»[18], и «глубокая задумчивость», в которой поэт оставляет Председателя, остается открытым финалом не только последней драмы, но и всего цикла, а Священник оказывается единственным в цикле героем принципа, способным к пониманию другой стороны и к внутреннему изменению. Но при этом в заключительной ремарке – «Пир продолжается».

Пир продолжается и через сотню лет – в стихотворении Пастернака, и не только. *Прославим, братья, сумерки свободы...* – сложная интонация гимна-прототипа возобновляется в роковой момент

истории (май 1918) в стихотворении, опубликованном под названием «Гимн»[19], и поэт, комментируя, говорит, что главное в стихотворении – наследуемый от прототипа «пафос воли»[20]. И несколькими годами позже (1923) тот же поэт набрасывает картину литературы позапрошлого века: «Дом ее был полная чаша. За широким раздвинутым столом сидели гости с Вальсингамом. Скинув шубу, с мороза входили новые. Голубые пуншевые огоньки напоминали приходящим о самолюбии, дружбе и смерти»[21]. У Пушкина Мандельштам не запомнил главного – что это был уличный пир, и внес обратно стол его в дом, и увидел нашу литературу как *дом*, который был при этом «полная чаша» – и получилось воспоминание об утраченном рае.

Заключая же наш обзор стихотворением Пастернака уже 1930 г., вновь вспомним названную выше статью. Она интересна контекстом эпохи, который автор собрал вокруг стихотворения и какой присутствует в нем лишь неявно. Для поэта лично осеннее стихотворение «Лето» было лишь любовным поворотом жизни, но в нем родилась фантастическая строка, за которой стоял тот самый контекст, хранивший память противоречия двух платоновских диалогов – «Пира» и «Государства». Вслед за 1929-м 1930 год будет назван годом великого перелома, и он же был годом гибели Маяковского, по случаю которой автор статьи вспоминает первого выбывшего из круга у Пушкина, Джаксона, и также он вспоминает видение государства у гроба поэта («нашего... небывалого, невозможного государства») в описании похорон Маяковского на последней странице «Охранной грамоты», а также приводит подлинное имя этого «близнеца» поэта в более позднем стихотворении: *В лесу, казенной землемершею, стояла смерть среди погоста...*[22].

Вольная анархия «пира» в неизбежном конфликте с началом религиозным и государственным – противоречие, передающееся «в вековом прототипе». Пушкин, воссоздавая конфликт, не делает выбора.

2008

[1] *Виролайнен М.* Речь и молчание. СПб., 2003. С. 230.

[2] *Гегель Г.В.Ф.* Соч. М., 1958. Т. 14. С. 383.

[3] *Пиотровский А.* Царь Эдип // Древнегреческая драма. Л., 1937. С. 154–155.

[4] *Ницше Ф.* Рождение трагедии / Пер. А.В. Михайлова. М., 2001. С. 143–150.

[5] *Иванов В.* Собр. соч. Брюссель, 1987. Т. 4. С. 406.

[6] Марина Цветаева об искусстве. М., 1991. С. 74.

[7] *Чумаков Ю.Н.* Пушкин. Тютчев. Опыт имманентных рассмотрений. М., 2008. С. 312.

[8] Вопросы литературы. 2007. № 2. С. 195.

[9] *Лосев А.Ф.* Очерки античного символизма и мифологии. М., 1993. С. 858.

[10] *Непомнящий В.* Пушкин. Русская картина мира. М., 1999. С. 197.

[11] *Виролайнен М.* Указ. соч. С. 213.

[12] *Непомнящий В.* Указ. соч. С. 418.

[13] *Рассадин Ст.* Драматург Пушкин. М., 1977. С. 189.

[14] *Ахматова А.* О Пушкине. М., 1989. С. 109.

[15] Марина Цветаева об искусстве. С. 76.

[16] Там же. С. 74.

[17] *Федотов Г.П.* Собр. соч. М., 1998. Т. 2. С. 232–244.

[18] *Лотман Ю.М.* Пушкин // История всемирной литературы. М., 1989. Т. 6. С. 332.

[19] *Сурат И.* Опыты о Мандельштаме. М., 2005. С. 21.

[20] *Мандельштам О.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 483.

[21] Там же. Т. 2. С. 48.

[22] Вопросы литературы. 2007. № 2. С. 203–208.

В СЕМАНТИЧЕСКОМ ФАРАОНЕ ТЕКСТА

Заглавие, пока еще, видимо, непонятное – это цитата. Из филологического сочинения – по-русски, хотя и немецкого изыскателя Вольфа Шмида – про «Пиковую Даму». Исследователь решил приблизить свой «язык описания» этой волшебной повести к ее волшебной реальности и получил интересные результаты. Ими мы и хотим воспользоваться, погадав над этой повестью тоже. Но прежде – несколько общих слов.

Поэт сказал – «Люблю появление ткани...» Он это сказал о творчестве, о своей поэзии. И он назвал слово, которым хочется дорожить, занимаясь литературным текстом. Собственно, текст и ткань это то же самое, этимология та же, но ткань имеет то преимущество, что это слово не терминологическое, это не термин, слово более свободное, больше метафора. Можно литературный текст читать по-разному. Можно именно ткань читать, ее осязать и словно ощупывать, как реальную материальную ткань. У нас появилась недавно книга с достаточно непривычным названием. Книга теоретическая, а называется просто – «Чтение»[1]. Называется просто, но речь в ней не о простом читательском чтении. О профессиональном, филологическом чтении, которое тем не менее лепится не из специальной терминологии, а из материала того, что читается. Автор высказывается на предмет своего скептического отношения к специальной терминологии: «Готовые общие понятия находят в произведении только самих же себя, а произведение молчит перед таким ученым монологом как не имеющий права голоса объект. На вопросы о смысле отвечает с а м о п р о и з в е д е н и е. Поэтому схемы истолкования, чертежи смысловых структур художественных текстов "лепятся" не из специальной терминологии, а из материала самого произведения, его образная логика и есть искомый смысл.

Но, таким образом, чем ближе мы к интерпретации, тем больше обнаруживается “понятий ad hoc”, пригодных лишь к данному произведению»[2].

Об этом самом и цитата, какая стоит в названии настоящего очерка. «В семантическом фараоне текста» как приступ к чтению «Пиковой Дамы» – понятие ad hoc, поистине пригодное только к этому чтению; но несколько позже об этом. К чтению текста в границах – в границах произведения – *этого*. Словно к чтению ткани определенного, ограниченного предмета, как сшитого платья. Нынешняя популярная международная теория текста не хочет остаться в этих границах. Она отменяет ограничение и формулирует направление для теории, которое к ней привело, – «От произведения к тексту». Подходящий образ на месте *ткани* здесь – с е т ь[3] с соответствующими актуальными ассоциациями. Также на месте «автора», смерть которого объявлена теорией, – имперсональная сила, множественный безличный автор-субъект, он назван здесь по Евангелию, но отрицательно по Евангелию: «Текст же, в противоположность произведению, мог бы избрать своим девизом слова одержимого бесами: “Легион имя мне, потому что нас много”. Текст противостоит произведению своей множественной, бесовской текстурой...»[4]. Красноречивая аналогия и, кажется, откровенная.

Федор Степун сто лет назад писал о литературном произведении как о чем-то абсолютном. Произведение одиноко, как абсолютная личность; он формулировал это не без некоторой романтической экзальтации: «Каждое же художественное произведение представляет собою всеисчерпывающий эстетический космос. Это значит, что каждое произведение искусства живет в атмосфере полного одиночества. Каждое абсолютно трансцендентно всем другим, и все другие абсолютно трансцендентны каждому»[5]. Начало и конец произведения, его границы как «мира» абсолютны в том смысле, что нельзя представить себе другого произведения (даже в творчестве, «мире» того же писателя) непосредственно за его границей на той же общей для них территории. Границы произведения не дано переступить его персонажам, перейти из произведения в жизнь или в другое произведение даже того же автора; и примеры героев Бальзака, переходящих из одного его романа в другой, или Нехлюдова у Толстого – примеры достаточно исключительные. «Анна Каренина» и «Подросток» одновременно написаны и имеют за собой единую действительность – но миры того и другого романа исключают друг друга.

Вот «Евгений Онегин» – классический образец произведения, во всяком случае для русских читателей, для нас, – он нас провоцирует погадать, что будет с его героями после того, как Пушкин твердо поставил под последней главой: «Конец». Пушкин многое для него замышлял, вплоть до того, что, возможно, Онегин пойдет в декабристы, и даже у Г.А. Гуковского можно было прочитать: «Сроки близятся. Пройдет полгода, и Онегин придет на Сенатскую площадь»[6]. Все это осталось за бортом романа. Пушкин много всего подобного собирался ввести в роман исторического и политического, но не стал, отказался. Может быть, это и есть то самое, что нынешняя теория текста хочет поставить на место произведения, – *тексты*, эти воздушные замки в истории литературы, десятая глава «Онегина» или ошметки, до нас дошедшие в виде второго тома «Мертвых душ»? Может быть, это и есть то самое – *не произведения – тексты*? В свое время я пробовал писать на тему возможных сюжетов, какими усеяна всякая творческая история, – скажем, планы Достоевского, какие у него рождались в его тетрадях и отменяли друг друга на каждом шагу. Скажем, будущее Алеши Карамазова, о котором должен был быть главный, второй роман, не написанный, о чем он рассказывал Суворину, – можем ли мы поверить, что Алеша пойдет в революционеры и даже в террористы? Таких воздушных замков так много в литературе.

Пушкин замкнул роман на любовной истории и образовал тем самым русский тип романа, в котором в рамках любовной истории столько всего вмещается общеисторического, политического и чего угодно. И если искать ключевые точки в ткани онегинского романа, то их нашел Ю.Н. Чумаков, лучший сегодня наш пушкинист, – он связал два места из текста романа в стихах, из третьей главы и из главы осьмой, из финала, из двух кульминаций, речи его перед нею и речи ее перед ним: «*И как огнем обожжена*, / Остановилася она» – «Она ушла. Стоит Евгений, / *Как будто громом поражен*». Вспышка молнии и удар грома – одна гроза растянулась между ними на годы и на весь текст романа. Две точки в огромном тексте надо было связать и словно восставить радугу над романом – радугу уже после грозы. В обоих случаях они под этой радугой остановились, застыли. Время между ними застыло, как вечность, сохраняя для нас в поэтической этой вечности, вопреки несчастному сюжету, красоту их отношений, поверх их взаимных ошибок и наших привычных к ним моральных претензий. Такое красивое созерцание Чумакова – а в принципах

автора красота анализа это свидетельство об истинности его. Пример той ниточки, за которую в ткани можем мы потянуть, чтобы найти к этой ткани ключ[7].

«Евгений Онегин» с открытым финалом, позволяющим строить предположения. Ю. Лотман писал, что его завершает активность читателей, они додумывают финал и без этого не могут с «Онегиным» примириться[8]. «Пиковая Дама» – произведение, идеально закрытое наглухо, с твердой последней границей, все кончено навсегда: «игра пошла своим чередом», Германну нет пути назад из 17-го нумера Обуховской больницы, где он обречен навечно надвое бормотать загадку всего, о чем нам рассказано, – формулу фараона, который он проиграл, формулу раздвоения, образующего всю ткань рассказанного, для него загадку без разгадки. Автоматизм светской жизни исключил бурную историю, ее совсем не заметив. Автор же нам ее сохранил, ее загадал, с тем, что разгадка есть, и довольно простая при всей закрученности интриги.

«Пиковая Дама» – образец поэтической ткани, сплетенной из материала двух наложившихся одна на другую эпох – своего рода продольных нитей основы и поперечных нитей («уто́к»), как и сплетается ткань. Основное раздвоение. Из нитей легендарной эпохи 60 лет назад и прозаической современной эпохи, которая эстетически легендарной эпохе проигрывает. Почему-то в легендарном веке графиня с помощью Сен-Жермена и Чаплицкий, ее легендарный любовник, с ее помощью могли успешно играть наверняка, а новому Сен-Жермену (нынешнему тезке или однофамильцу легендарного «святого Германна») это теперь заказано. Почему – на это ответ вся повесть. В этом и есть основная загадка – почему он, владея всей информацией, не может выиграть, это главное здесь фантастическое событие, фантастичнее единственной собственно фантастической сцены с явлением белого призрака. Загадка главная, и к ее разгадке верная ниточка и должна привести. И заглавная фраза катастрофической последней главы эту ниточку и содержит:

«Две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе, так же как два тела не могут в физическом мире занимать одно и то же место. Тройка, семерка, туз – скоро заслонили в воображении Германна образ мертвой старухи».

Та же арифметическая конструкция еще раз у Пушкина – в «Путешествии из Москвы в Петербург»: «Упадок Москвы есть неминуемое следствие возвышения Петербурга. Две столицы не могут

в равной степени процветать в одном и том же государстве, как два сердца не существуют в теле человеческом». Та же конструкция и то же внутреннее сравнение – сердце и нравственная природа. И простая конструкция это два к одному – единому государству или нравственной природе, тоже единой. Похоже, что это ключ.

Обычно читатели повести и ее комментаторы увлечены нумерологией и цифирью, извлекая из текста запрятанные в нем, как в загадочной картинке, тройку, семерку и особенно сложно упрятанного туза. Они играют на верхнем уровне фабулы как провокация для читателя, но есть «в семантическом фараоне текста» (Вольф Шмид[9]) иная пара чисел, глубже соотносящаяся с нравственной осью действия (на которой держится «Пиковая Дама»). Это двойка и единица.

В семантическом фараоне текста – это сказано точно. Силовые линии действия и философское устройство текста воспроизводят модель роковой игры, о которой сказано в решающей сцене, что *молодые люди предпочитали соблазны фараона обольщениям волокитства.* Вот еще раздвоение тоже: по этому предпочтению и разовьется интрига, история героя. А двойка и единица в ситуации фараона это: я – действующая единица – один на один с банкометом, и я в ситуации выбора из двух значений, ложащихся налево и направо при раскладе противника, Чекалинского.

Но такова модель всякого жизненного выбора, перед которым всегда стоит человек. Элемент азартной игры всегда присутствует в жизни – структура жизни как нравственного события. Жизнь в аспекте азартной игры. Так в том самом «Онегине», которого мы касались, в последней главе вспоминается фараон как вся моя жизнь: *А перед ним воображенье / Свой пестрый мечет фараон /* (*Виденья быстрые лукаво / Скользят налево и направо* – так в рукописи вначале продолжил Пушкин). Недаром здесь он вспомнил свою дуэль: *То видит он: на талом снеге, / Как будто спящий на ночлеге, / Недвижим юноша лежит...* Фараон и дуэль – универсальные сюжетные модели эпохи. «Это похоже было на поединок» – Германн перед Чекалинским в решающей главе. Исследователь же – Вольф Шмид – и самую ткань «Пиковой Дамы» читает как фараон: *в семантическом фараоне текста.* Фараон как универсальный язык на разных уровнях текста.

Расклад налево и направо работает как пружина действия с первой страницы: « – *Случай! – сказал один из гостей. – Сказка! – заметил Германн*».

Обмен репликами молниеносный по-пушкински – как ударами шпаги. Если анекдот Томского это завязка интриги «Пиковой Дамы», то эти две реакции – завязка ее философской интриги. Первая развилка, сразу ведущая к пушкинской философии истории.

Первая развилка на поле, так названном Ю. Лотманом – «Клио на распутье»[10]. Изыскатели (американка Кэрил Эмерсон и тот же Вольф Шмид) находят «маленькую философию истории» в этой светской повести[11]. Не такую уж маленькую: дважды имя Наполеона в таком лаконичном тексте – это недаром. Два фантастических игрока на своем поле каждый – Наполеон и Германн. У Мандельштама есть статья 1922 года – «Конец романа». В ней говорится, что в ту эпоху вокруг биографии Наполеона образовался целый вихрь подражательных маленьких биографий, ушедших в литературу, и Стендаль в своем «Rouge et Noir» рассказал одну из них[12]. Пушкин читал роман Стендаля с увлечением в 1831 г., как раз перед «Пиковой Дамой», и тоже в ней записал подобную вихревую биографию. У Стендаля герой приступает к роману со знатной девушкой «avec de regards de tigre», Германн трепещет «как тигр» в ожидании рокового свидания. Похоже, что Пушкин здесь иронически вспомнил Жюльена Сореля.

Случай или сказка? Оба слова тоже двоятся у здесь говорящих и у Пушкина. Случай у них это просто случай, слепой хаотический случай, сказка у Германна это выдумка, небылица. Реплики отрицают одна другую и отрицают чудо. У Пушкина случай не слеп и сказка не выдумка. В пушкинских текстах, как поэтических, так и теоретических, развита целая философия случая как остроумной жизненной силы. *Случай – бог-изобретатель*, наподобие малых античных божеств. Но также известное – «мощное, мгновенное орудие Провидения» – один из пунктов пушкинской философии истории. У А. Синявского в его пушкинской книге – «случай на службе рока»[13] – ведь, кажется, это формула действия «Пиковой Дамы»? В ситуации фараона я играю с роком, имея минимум информации или совсем ее не имея. *Жизнь – банк, рок мечет, я играю* – Лотман цитирует из «Маскарада», из Лермонтова, в статье про карточную тему в «Пиковой Даме»[14]. Но Пушкин развел Провидение с роком. Христианское Провидение с языческим роком. Есть подтверждение текстологическое: в «Медном Всаднике» он написал – *Иль вся наша / И жизнь ничто, как сон пустой, / Насмешка Неба над землей?* Так в болдинском беловом автографе – а потом, представляя царю на цензуру, он заменил – *Насмешка Рока над землей?* Это

была на всякий случай автоцензура, но тем самым – выразительное различение Рока от Провидения. *Насмешку Неба* восстановил уже С.М. Бонди в советское время (с понижением Неба, конечно). «Пиковая Дама» писалась одновременно с «Медным Всадником», той же второй болдинской осенью 1833 года.

Случай или сказка? У Пушкина обе силы действуют вместе и подтверждают чудо. Что у Германна в роковое мгновение на руках оказалась пиковая дама вместо туза, он обдернулся – это и было чудо. Твердый фабульный факт есть один: он играл, как он верил, наверняка, знал последнюю верную карту и взял другую, обдернулся. Внутренний механизм его ошибки и есть философский центр всей интриги. Почему? Жизнь – банк, он играет не с Чекалинским как роком – он играет с миром, в котором за его спиной все, чем он пренебрег, – старуха-графиня и Лизавета Ивановна, жизнь и смерть и нравственная природа.

В повести все идет по пути раздвоения. Германн – русский немец. Томский решает просто: «Германн немец: он расчетлив, *вот и все*!» Но нет – он *русский немец*, и эта двойственность увлекает его «налево и направо». Он расчетлив, но в нем «беспорядок необузданного воображения». *Воображение* – это слово в его портрете присутствует постоянно. Воображение зажигается от рассказа Томского и реализует сказку, строит целую фабулу из собственного материала, из анекдота, *из ничего*; он поэт, творец фабулы. Он пошел по пути сказки.

Он встал на путь раздвоения интриги, когда увидел в окне черноволосую головку. «Эта минута решила его участь». Любовная интрига и стала путем раздвоения (а в опере «Пиковая Дама» путем ее уклонения от источника). Он пишет письма, «вдохновенный страстию», где под этим именем смешиваются роман с воспитанницей графини и путь к тайне обогащения. В этой смешанной зоне работают постоянно традиционные эмоциональные слова-шаблоны – оба все время «трепещут», «терзаются» и т. п. Эти слова создают впечатление общности чувств, но они покрывают чувства, направленные в разные стороны. Это разъединение внутри эмоционального общего стиля – оно нарастает и наконец открывается в сцене ночного свидания.

В послепушкинской прозе эта поэтика общих терминов чувства будет подвергнута аналитическому расщеплению и разрушению – уже в романе Лермонтова, а совсем последовательно у Толстого с его безусловным недоверием к подобным общим словам, которым

предпочитается дифференциальный дробный метод «подробностей чувства» (запись в дневнике Толстого от 1 ноября 1853 г. в противопоставлении собственной, новой манеры манере пушкинской: «...теперь уже проза Пушкина стара – не слогом, но манерой изложения <...> Повести Пушкина голы как-то...»). В «Пиковой Даме» эти слова скрепляют единое действие и создают неразъятую анализом тайну события – «трепет» как слово-маска для разного трепета, ее и его. Интересно, что это единство эмоциональной терминологии не сохраняется в переводах – скажем, в знаменитом переводе Мериме у пушкинского единого трепета четыре разных французских эквивалента (trembler, anxiété, tressaillir, frémir). Единство эмоциональной терминологии нарушено, и тем самым нечто важное в пластике текста нарушено. У Пушкина она еще действует.

В историческом легендарном сюжете «Пиковой Дамы» призрачные мотивы любовные сопровождают тайну графини, в современном сюжете любовь становится маской. В мире «Пиковой Дамы» уже нет любви.

Наконец, единственный в повести собственно фантастический эпизод – видение (так оно в тексте и названо) о явлении белого призрака. Как говорил Достоевский в известном письме о «Пиковой Даме», *вы не знаете, как решить*. Достоевский допускает оба решения – психологическое и мистическое – и заключает: «Вы не знаете, как решить: вышло ли это видение из природы Германна» – решение психологическое – «или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром, злых и враждебных духов». Достоевский выносит по этому случаю общее суждение о фантастическом в искусстве: оно имеет «предел и правила. Фантастическое должно до того соприкасаться с реальным, что вы должны п о ч т и поверить ему»[15].

Соприкасаться, соприкоснуться – то же слово дважды является в кратком эпистолярном тексте. У Достоевского это глубокое слово: только что созданы «Карамазовы», где работает это слово: «тайна земная соприкасалась со звездною» («Кана Галилейская»). Достоевский принял всерьез фантастический эпизод, он принял пушкинскую фантастику как мистическую реальность. Два его решения, психологическое и мистическое, тоже соприкасаются, как и в самом эпизоде. Повествователь при этом молчит, не давая единственного решения. Так и образуется повествовательная и сюжетная ткань, что два ряда нитей тоже соприкоснулись.

«Внутренняя фантастичность <...> – таков закон пушкинского сюжета». Это сказано Л.В. Пумпянским[16]. Внутренняя, неявная фантастичность. На этот счет совсем недавно замечена подробность, которую мы при чтении не замечаем[17]. Пропускаем две короткие фразы: «Швейцар запер двери. Окна померкли» – после чего через несколько строк он ступил на крыльцо и взошел в освещенные сени. Т. е., если связать все звенья в тексте, он прошел через запертую дверь, как потом в фантастическом эпизоде и явившаяся к нему женщина в белом. После Германн проверит: «Дверь в сени была заперта». Получается, что через запертую дверь прошли они оба – но она-то видение Германна, а он сам? Существо, проходящее через запертую дверь, – воля, напор, насилие?

Есть и еще незамеченная подробность – ее впервые как будто недавно заметил М.Л. Гаспаров, читая «Пиковую Даму» в присутствии Ю.Н. Чумакова, о чем тот рассказал недавно тоже: «Однажды на моих глазах он вычитывал поэтические фразовые конструкции из "Пиковой дамы" и вдруг прочитал вслух: "Мертвая старуха сидела, окаменев"». Так Германн видит ее уже на обратном пути из спальни, после того как она «покатилась навзничь и осталась недвижима». – Вы не находите, что позы умершей не совпадают? – спросил Гаспаров, и Чумаков согласился. «Одного такого наблюдения достаточно, чтобы от него распространить анализ на всю вещь»[18].

Не возьмусь сейчас объяснить это разногласие в тексте, но кажется, что можно вместе его рассматривать с фразой про запертую дверь. Все-таки это Пушкин, а не Гоголь, у которого такие недоработки в тексте встречаются. Допустить такую оплошность у Пушкина трудно, это должно что-то значить. Такие странности в столь давно существующем тексте замечаются только сейчас, и еще подобные открытия в тексте не исключены и в дальнейшем.

Тем временем свойство Германна проходить сквозь запертую дверь породило насквозь мистическую интерпретацию Ольги Меерсон: он таким образом пересек запретную границу миров и времен своего и графини, которая на самом деле умерла уже давно, и оба уже вне времени, а старуху он видит как «существо не совсем нашего мира – то ли престарелую московскую Венеру, то ли Кибелу, то ли кого пострашнее». Он вторгся (сквозь закрытую дверь) в страшный мир, где она на самом деле повязана дьявольским договором через Сен-Жермена и оккультную тайну трех карт, и что Германн согласен взять ее грех на себя, ее устраивает[19].

Мне кажется эта интерпретация слишком смелой. Все же для пушкинской фантастики, по Достоевскому, есть предел и правила. Думаю, что реальность «Пиковой Дамы» остается вся на своих местах и в двух временах, которые как-то рядом с Пушкиным могли еще совмещаться: он писал графиню со знакомых старух екатерининского времени рядом с собой – с Н.П. Голицыной или Н.К. Загряжской – кстати, обе Пушкина, хоть не намного, но пережили. Хронологически раздвоенную реальность повести мы наблюдаем вместе с Германном в виде несовместимого контраста красавицы с орлиным носом на портрете, писанном в Париже m-me Lebrun, с жуткой старухой, отвратительные таинства туалета которой ему удалось подсмотреть. Ее единственная реплика при свидании – «Это была шутка» – отменяет сверхмистические версии и звучит убедительно – *в такую минуту*. В ее стилизованной колоритной речи в повести это единственная столь чистая реплика (здесь «с нее спадает чешуя бытовой речи барыни XVIII века»[20]).

В «Пиковой Даме» мир графини, la Vénus moscovite, отодвинут в прошлое как мир легендарный, и легендарна вся, так сказать, информация в прошлом о ней, в том числе и все Германна или О. Меерсон фантазии о дьявольском договоре. Такими истолкованиями легендарной информации наши суждения о повести с пушкинской легкой руки переполнены. Скажем, есть и такое (американского критика Д. Берджин, поддержанное и развитое С. Давыдовым[21]) – загробная месть Сен-Жермена (графиня – лишь ее инструмент) за невольное приближение Германна в роковой ночной сцене к кровосмесительной тайне трех поколений игроков и любовников: Сен-Жермен, графиня, Чаплицкий, Чекалинский, дети и внуки друг друга. На такую догадку нас провоцируют как горячечные планы героя стать любовником старухи, так и версия камергера на ее похоронах, что он ее побочный сын. Это то, что принято называть «пушкинской тайнописью»; гипертрофия доверия к ней провоцирует на все такие версии, но можно предположить, что Пушкин бы посмеялся над такой податливостью на его провокации. Они рассеяны в изобилии в тексте как популярные мотивы готического или «неистового» романа эпохи – *как модели, которым автор не следует*. В виде них нам внушается, что было бы сфабриковано из материала «Пиковой Дамы» французским кошмарным романом, которого всячески сторонился Пушкин. «Образ невольного матереубийцы, сцена карточного поединка между братьями – побочными детьми старой ведьмы, с эффектным

финалом – сумасшествием одного из них» – эти типические пружины «неистовых» романов и повестей двадцатых-тридцатых годов, писал В.В. Виноградов, пародически рассеялись по разным направлениям в тексте, выпадая из композиции событий[22].

Истинная внутренне-фантастическая пружина пушкинского сюжета пробивается-проступает сквозь эту эффектную паутину пушкинской «тайнописи». И эта истинная пружина проста. Прямым и чистым авторским языком о графине было сказано, что она не имела злой души, и вряд ли надо поверить Германну, что она великая грешница. Главную же и гораздо более сложную роль ей предстоит сыграть в ее загробном будущем. Она в повести действует в трех временах, и именно в роли загробной она наиболее активна.

Мы помним, как Достоевский сказал по поводу единственной собственно фантастической сцены: вы не знаете, как решить. Но художественной реальности этого события – как события – мы не поверить не можем. Тут у Пушкина *верх искусства фантастического* – тот же Достоевский сказал. Белая женщина является к Германну от неких сил, нам неведомых. Как и все здесь в повести, речь ее к Германну тоже двоится внутри себя. Она пришла против своей воли, *ей велено* исполнить его желание. Но затем прощает ему свою смерть она уже, кажется, от себя и от себя же сопровождает открытие тайны побочным условием – чтобы он женился на Лизавете Ивановне. Эта Кибела здесь замещает весь забытый им мир и представляет интересы своей воспитанницы, с которой так деспотически обращалась. И за выполнением своего условия она проследит.

Он же подобным условием пренебрегает совсем, забывает начисто, что объясняется следующей ключевой уже поминавшейся фразой – две неподвижные идеи не могут уложиться вместе в нравственной природе. «Все его мысли слились в одну». Три карты вытеснили образ старухи. За это в момент решающий она еще раз ему явится пиковой дамой, по пушкинскому эпиграфу к повести из новейшей гадательной книги, «тайной недоброжелательницей».

В свое время Владислав Ходасевич в статье «Петербургские повести Пушкина» (1915) характерно ошибся, что отметил потом В.В. Виноградов. Ходасевич несколько примитивно понял повесть Пушкина как вмешательство демонических сил в человеческие дела и, соответственно, проигрыш Германна как насмешку и месть этих сил, на последней карте его обманувших[23]. Такое объяснение это прежде всего неточное знание механизма игры, что часто бывает с чита-

телями «Пиковой Дамы», полагающими тоже, что просто Германна обманули. Но нет – его условия в точности выполнены, и это он сам «обдернулся», взял не ту последнюю карту и не может понять, как это случилось («Он не верил своим глазам, не понимая, как мог он обдернуться») – и мы тоже не можем этого объяснить вместе с ним.

А затем: что за сила выслала к нему покойную, как назвать эту силу? Это еще участник действия, скрытый персонаж за кадром, но прописанный в тексте: «Я пришла к тебе против своей воли, но мне велено исполнить твою просьбу». Для Достоевского и Ходасевича это адские силы – «злых и враждебных духов». Но пушкинский текст не дает намека на непременно адскую их принадлежность. Метафизический их характер здесь остается в загадке.

Молодой архиерей на похоронах говорит о мирном успении праведницы в ожидании жениха полуночного, т. е. евангельского Христа, которому в действии повести соответствует Германн-убийца. Обе контрастные версии тоже читаются в семантическом фараоне текста. Но иронией окрашены обе.

Силы, выславшие ее к нему, это очень умные силы. Они приносят полное исполнение его желаний – кстати, карточный тоже гадательный термин, – но с условием, которое он не в силах будет учесть. Это их ход в заранее проигранной игроком игре. Ставка названа автором – «нравственная природа». Потусторонние силы, как бы их ни назвать и можно предположить, что это не силы ада, а силы жизни, с которыми он завел игру («Жизнь – банк»), – ставят на это, на это идет игра, как во всех подобных вечных сюжетах, от Книги Иова до «Фауста» Гёте.

Ну, а пиковая дама? Старуха уже превращалась в карту еще при жизни у Германна на глазах, когда «сидела вся желтая, шевеля отвислыми губами, качаясь направо и налево». Как в ситуации фараона. Это ему предвещание на близкое будущее. Если она потом привиделась белым видением, явилась к нему со своим ходатайством, между прочим, за жизнь, за счастье своей воспитанницы, и если мы в это поверили, в фантастическую эту реальность, то она и дальше следит за исполнением своего условия, продолжает вести свою контригру и из его же сознания, ее устранившего нацело, является пиковой дамой, судьбой, которую сам он избрал. Ведь сам он выбрал последнюю карту. Он предопределенно ошибся – в его сознании («подсознании», здесь так можно сказать) реально действовали фантастические объективные силы, с которыми он вступил в игру-борьбу.

Он вступил в поединок с жизнью, в которой он преследует единственную цель, имеет однолинейное устремление, – а жизнь перед ним иронически и коварно двоится, интрига двоится, и это раздвоение интриги несет в себе его поражение. Неподвижная идея проигрывает подвижной жизни.

Человек проходит сквозь запертую дверь, но проигрывает жизни. В истолкованиях «Пиковой Дамы» роковые истолкования преобладают. Вот и Синявский: случай на службе рока. Но рок и чудо сосредоточены в одной точке – когда он взял из колоды не ту последнюю карту. У Пушкина названо в тексте поле, на котором происходит игра-борьба, – «нравственная природа». Здесь, как сказала Анна Ахматова, читая «Каменного гостя», – грозные вопросы морали[24]. *Грозные!*

Можно закончить цитатой:

«Перед нами привидение и не привидение, галлюцинация и не галлюцинация, действительность и не действительность. Это и есть то, что называется искусством и чем искусство быть должно. Это и есть "энигма", загадка искусства, энигма сложности простоты искусства, когда она раскрыта».

Это слова Я.Э. Голосовкера, читающего «Штосс» Лермонтова (тоже азартная карточная игра, фараону близкая) параллельно с «Пиковой Дамой»[25]. Сложная простота искусства – ее энигма.

2011

---

[1] *Фуксон Л.Ю.* Чтение. Кемерово, 2007.

[2] *Фуксон Л.Ю.* Проблемы интерпретации и ценностная природа литературного произведения. Кемерово, 1999. С. 23.

[3] *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. С. 419 (перевод С.Н. Зенкина).

[4] Там же. С. 418.

[5] Из статьи Ф.А. Степуна «Жизнь и Творчество» (Логос. 1913. № 3–4); статья перепечатана в современном «Логосе» (1993. № 4. С. 257).

[6] *Гуковский Г.А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 275.

[7] *Чумаков Ю.Н.* «Евгений Онегин» Пушкина. В мире стихотворного романа. М., 1999. С. 98.

[8] *Лотман Ю.М.* Роман в стихах «Евгений Онегин». Тарту, 1975. С. 79.

[9] *Шмид В.* Проза как поэзия. СПб., 1998. С. 115.

[10] *Лотман Ю.М.* Избранные статьи. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 464.

[11] *Шмид В.* Указ. соч. С. 133.

[12] *Мандельштам О.* Полн. собр. соч. и писем. М., 2010. Т. 2. С. 121.

[13] *Терц А.* Прогулки с Пушкиным. Париж, 1989. С. 41.

[14] *Лотман Ю.М.* Избранные статьи. Т. 2. С. 391.

[15] *Достоевский Ф.М.* Т. 30. Кн. 1. С. 192.

[16] *Пумпянский Л.В.* Классическая традиция. М., 2000. С. 819.

[17] Замечено Л.А. Магазаником (см.: *Магазаник Л.А.* Пушкин и теоретико-литературная мысль. М., 1999. С. 41).

[18] *Чумаков Ю.Н.* Пушкин. Тютчев. Опыт имманентных рассмотрений. М., 2008. С. 12.

[19] *Меерсон О.* Персонализм как поэтика. СПб., 2009. С. 197–215.

[20] *Виноградов В.В.* Стиль Пушкина. М., 1941. С. 592.

[21] *Давыдов С.* Туз в «Пиковой даме» // Новое литературное обозрение. 1999. № 37. С. 120–121.

[22] *Виноградов В.В.* Указ. соч. С. 587.

[23] *Ходасевич В.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1996. Т. 2. С. 64–67.

[24] *Ахматова А.* О Пушкине. Л., 1977. С. 91.

[25] *Голосовкер Я.Э.* Засекреченный секрет. Томск, 1998. С. 144.

КНИГА О ГОГОЛЕ, АБСОЛЮТНОМ ХУДОЖНИКЕ

> О, я верю: искусство спасется. Не художник – искусство. Выйдя сухим из воды. Никому не задолжав. Просто будучи собою, пребывая в собственном свете, допуская в виде милости на себя любоваться[1].

С этой книгой в 1971 г. ее автор вышел из советского концлагеря. Писатель Андрей Синявский не кончился в лагере, а стал там другим писателем. В письмах к жене писались «Голос из хора», «Прогулки с Пушкиным» и началась эта книга о Гоголе; вся первая глава пересылалась в письмах отрывками[2], затем на воле книга была дописана и в 1975-м в Лондоне издана. Скажу от себя, что для меня это лагерное творчество автора качественно превышает раннее нелегальное творчество Абрама Терца, за которое он и был удостоен лагеря. Он оказался готов к тому, чтобы в самом деле стать там другим писателем. Главное – в лагерных книгах сложился тот род прозы, какой и стал его собственным. И здесь, в этих книгах, он поднял знамя чистого искусства. Знамя старое, но вот когда в 1997-м я откликался на смерть Андрея Донатовича, то назвал этот отклик «Чистое искусство и советская история»[3]. Знамя чистого искусства, поднятое в лагере, у Синявского стало фактом советской истории. Дифирамбом искусству как единственной свободной силе в окружавшей нас политической современности. И оно не такое уж в этом случае чистое.

К настоящему тексту в виде эпиграфа взят со страниц гоголевской книги именно такой дифирамб. Одно из лирических отступлений автора, особенно яркое. Но сколько ведь здесь же, на тех же страницах, наблюдений и заключений совсем не таких ликующих и прямо шокирующих, говорящих об ужасе творческой гоголевской судьбы и о страшных превращениях, совершавшихся в самом его искусстве. Скажем, такое, что из своей прекрасной Италии Гоголь в своей поэме обвел Россию взглядом василиска; как меркла и умирала запечатляемая жизнь под этим взглядом художника, и сам он умирал за письменным столом, «и агония затянулась» (16). О том, что уже и умер в конце и в результате первого тома, в том самом заворожившем

нас навсегда великолепном апофеозе птицы-тройки-Руси, так что и остались «Мертвые души» волшебно завершенным единственным и самодостаточным первым томом (как, заметим попутно, сорок лет спустя остались «Братья Карамазовы» убедительно завершенными речью Алеши над гробом Илюши у камня, при том, что в замысле автора впереди предстоявший несозданный второй роман был задуман как главный). В конце первого тома, за десять лет до смерти, художник умер, но продолжал бороться за себя эти десять лет как художник, и в конце концов «тогда его закопали живым» (118) – *не человека, художника.* С этого «эпилога» автор книги ее начинает, и если он к популярной версии погребения Гоголя, к этому гоголевскому мифу, с особенным интересом относится («С н и м это могло случиться»), то относится в свою очередь как писатель, художник – к мифу о художнике.

Автор-критик-художник сам строит гоголевские мифы по ходу своего размышления – например, что не может быть, что «Мертвые души» в полном гоголевском замысле так и не были созданы: «Они хранятся где-нибудь в сейфе, до времени, до последнего дня Суда. Только никто об этом не знает... Иначе – все напрасно. Иначе – ужас, плач и скрежет зубовный» (331). Так автор-критик объединяется, отождествляется с автором Гоголем и его мечтой.

Наконец, последний созданный в книге миф нужен для понимания загадки смерти Гоголя, столь имевшей черты сознательного решения и породившей версию замаскированного самоубийства. Автор книги не разделяет версии и дает свое высокое объяснение в соответствии со своей высокой версией назначения Гоголя в искусстве и в мире – и в этот свой миф, похоже, он верит всерьез: «Лишь чудо могло спасти его, и Гоголь пошел на смерть, чтобы вызвать чудо. Нет, он не покончил с собой, но как бы предложил Самому Творцу сделать окончательный выбор: либо – либо. (Тогда его закопали живым.)» (118).

Это главное слово в синявской концепции Гоголя – *чудо.* Книга о том, как искусство Гоголя надорвалось, штурмуя небо и вынуждая чудо. В золотом еще пушкинском веке Гоголь был первым в традиции нашего русского иконоборчества, «священной войны с эстетикой, поднятой под знаменем пользы» (28), – примеры известны. Когда требовали «от козла молока, от художника – чиновника, от искусства – пользы». В этом ряду называются вслед за гоголевским такие не связанные одно с другим имена, как Писарев, Толстой, Маяковский.

Лев Толстой, конечно, в первую очередь со своим продолжавшимся также многие годы уходом от своего божественного искусства, завершившимся наконец знаменитым последним уходом (столетие через год) – как и гоголевский, уходом в смерть. Гоголевско-толстовская параллель возникает в книге не раз. На своем повороте оба встречались с тем же вопросом: «Но на всяком шагу я был останавливаем вопросами: зачем? к чему это?» (1847); «Эти остановки жизни выражались всегда одинаковыми вопросами: Зачем? Ну а потом?» (1879).

Знал этот вопрос и Пушкин: *Зачем крутится ветр в овраге*? Но он у Пушкина был вопросом иного свойства – не остановкой, парализующей поэтический мир, не поворотом, а поэтическим круговоротом, вместе с немедленным на него ответом (*Затем, что ветру и орлу...*), вопросом не к поэту, а к мирозданию с составляющим его сердцевину творческим парадоксом, тем, что был сформулирован еще в ответе Создателя на бунтующие вопросы Иова (*...нет закона*). *Гений* – Пушкиным сказано же – *парадоксов друг*.

Уже в Пушкине, по Синявскому, начинался Гоголь – в позднем пушкинском «Страннике», где описаны будущие неприятности автора «Выбранных мест из переписки с друзьями»: *Кто поносил меня, кто на смех подымал, / Кто силой воротить соседям предлагал* (люди пушкинского круга, Плетнев и Вяземский, кстати, будут среди немногих, кто примет несчастную книгу, в отличие от ближайших друзей из московского аксаковского славянофильского круга).

И тут – основная внутренняя, сквозная и дорогая автору мысль всей книги «В тени Гоголя» – *Спасенья верный путь и тесные врата* писатель, обратившийся в дотошного проповедника, рвался обрести *как художник*. В том, что автор книги назвал его иконоборчеством, именно от искусства он, Гоголь, ждал слишком многого. Здесь пафос гоголевской книги Андрея Синявского – в мысли о Гоголе, вожделевшем в себе обрести поэта в полном и изначальном старинном значении, художника абсолютного, художника с максимальным запросом на чудо, писателя-чудотворца, имеющего способность и власть преобразовывать слово в дело, не писать, а спасать. Неудача же обращала его в преступника и великого грешника, в виновника мировой катастрофы.

Гоголя, вознамерившегося в поэме «творить с бóльшим размышлением», автор книги описывает как сороконожку, задумавшуюся над своими движениями и оттого разучившуюся ходить. Гоголь располагает к таким сравнениям, и в книге оно не единственное; так, гоголевская вывернутая поэтика и его ожидание от читателя, чтобы

тот рассмотрел в карикатуре идеал того же самого, чего карикатурой служит урод (увидеть в Чичикове будущего великого деятеля), и сумел полюбить нас черненькими, предстают в понятном образе выворачивания перчатки на лицевую сторону. Так просто, а как же это противоестественно и чудовищно сложно у Гоголя? Но «гений – богач страшный» – так представлял он сам эту вывернутую логику собственных изображений, – «перед которым ничто весь мир и все сокровища». *Гений, парадоксов друг* – еще раз вспомним – к ним обоим вспомним, к Пушкину и Гоголю. Друг парадоксов и страшный богач.

Чудо и *красота* – ключевые слова. Не созерцательная, пассивная красота: «Не так ее созерцание, как сила красоты, ее активная миссия в мире занимали воображение Гоголя» (43). «Молния красоты совершенной, похищенная с неба», спалившая позднего Гоголя, в конце представшего как нагое дерево (48). Пусть читатель книги Андрея Синявского обратит внимание на тему гоголевских красавиц в книге. Гоголь, не знавший, как считается, женщин, штамповал «неслыханных красавиц» из текста в текст, и в критике принято судить о них пренебрежительно. «Прекрасная женственность у него теоретична, литературна... мертва, как мертвая красавица “Вия”», – писал Ю. Айхенвальд[4] и многие вместе с ним. Автор нашей книги нарушил эту традицию и гоголевскому «истолкованию женщины» отдал немалое и проницательное внимание; в этом отношении можно книгу считать единственной в своем роде в гоголевской критике. Он сумел найти для гоголевских красавиц характеристики, остро работающие на его сквозную концептуальную мысль. Описанные «по всем мировым стандартам», в следовании вековой риторической традиции изображения женской красоты, гоголевские красавицы «сверх того наделяются смертоносной чертой ударности своего бытия». «Кто это – панельная дева или Ника Самофракийская?» (44) – комментирует автор даму, что прошла молнией мимо Акакия Акакиевича «и у которой всякая часть тела была исполнена необыкновенного движения».

Читать ли книгу Синявского как литературоведческое сочинение? Или как книгу писателя о писателе? Но писатель Синявский был и яркий филолог и в книге о Гоголе им остается. Филолог-писатель или писатель-филолог. С писателем мы встречаемся на каждой странице, филолог традиционно занят классикой Гоголя – его комедией и его поэмой. Впрочем, взгляд его на эти два текста не слишком традиционный, пристрастно-личный. Картину творчества Гоголя мы получаем с заметным наклоном в сторону «Ревизора»

как центрального события и вершины творческой жизни, с которой в «Мертвых душах» она начинает идти под уклон. Можно не соглашаться с этой картиной, но автор и не просит нас соглашаться.

Перемещение, сдвиг основного восторженного внимания исследователя с поэмы на комедию означает и выдвижение смеха как главной творческой силы Гоголя за счет известных его же, Гоголя, слез. В гоголевской критике у Андрея Синявского были такие предшественники, как Василий Розанов и Борис Эйхенбаум. Оба писали о «Шинели» и очень по-разному. Розанов нашел в ней искалеченного автором героя и скорбящего автора – но о чем он скорбит? О себе, отвечает Розанов, это «плач художника над своею душой», не над душой несчастного героя, а над своею душой художника, который не может увидеть, изобразить человека иначе. Эйхенбаум двадцать лет спустя вел свою знаменитую статью по следу розановской и тоже свое внимание перевел от героя к самому художнику, но пафос художника он расслышал совсем противоположным. В «Шинели», по Эйхенбауму, «царит веселящийся и играющий дух самого художника».

Вот два гениальных слова о Гоголе – гениальные оба, и хотя Синявский был автором первой прекрасной книги о Розанове (изданной в Париже в 1982 г. уже под собственным именем, а не как книга Абрама Терца), в своем взгляде на двуприродного Гоголя он очевидно здесь выбирает формулу Эйхенбаума. О «Ревизоре» – самая вдохновенная часть его книги. Комедия «будет смешнее чорта. Ради Бога» – писано Пушкину, писано при самом замысле, и замечательно (на что как будто не обратили еще внимания), что оба сакральных антагониста, между которыми борьба за Гоголя (и за самый смех его) шла, как будто случайно, в порядке бытового обычного словоупотребления, – но написалось так, что в соседних фразах письма они рядом, так что можно программу автора читать и так, что комедия будет «ради Бога смешнее чорта». Она смешна без остатка и «в творческом переполнении превышает Гоголя» (156). «Светящееся тело комедии» его превышает, сам смех в абсолютном, религиозном значении его превышает. Апофеоз смеха столь безоговорочный здесь даже кажется уж слишком неосложненным иными возможностями этой способности человека, и если критик с удовольствием приводит из Ремизова о связи юмора с колдовством, то есть у одного еще из предшественников в понимании Гоголя, Льва Пумпянского, и жутковатое замечание, сделанное по поводу «Носа», о том, что юмор и сумасшествие в пределе близки: «Личность, вполне принадлежащая

юмору, есть сумасшедший; разные виды принадлежности юмору суть разные степени приближения к сумасшествию...»[5].

Какой-нибудь зуб со свистом у одного из лиц в «Ревизоре» так мил тому и другому автору (автору «Ревизора» и автору его разбора здесь, в книге) как человеческая черта, над которой можно смеяться и потому любить («смеемся и потому любим»), – но густые брови прокурора в поэме уже нельзя любить: здесь Гоголь сам стал ревизором. В разборе критиком «Ревизора» – россыпь подробностей, какой не хватает в главе «Мертвые душат». Разбора поэмы конкретного здесь не хватает заметно, преобладает слежение за движениями «сороконожки», и лишь в следующей главе, одной из сильнейших и неожиданных – «География прозы» (не психолог Гоголь, а геолог, географ, производящий раскопки в геологических породах национальной жизни и извлекающий на свет людей, национальные типы как странные минералы) – автор книги словно одумался и отдал должное саду Плюшкина, который на самом деле есть сад языка Гоголя, и чичиковской шкатулке с двойным художественным дном, прозаическим и поэтическим (список душ, читая который Чичиков стал поэтом-Гоголем). Ну, а густые брови? Книга была написана до того за несколько лет, как мы все их припомнили в один исторический час как наше вечное настоящее, вечное гоголевское, встающее перед нами вновь.

«Впрочем, кто мы такие, чтобы судить Гоголя!» (230). Автор себя одернул, но он не судит, он читает и размышляет. Читает как поэт поэта и говорит о Гоголе свое сверхлитературоведческое слово, какое, можно заверить, никто другой не сказал. Столь ярким писательским словом никто о Гоголе не сказал. Об абсолютном художнике Гоголе так никто не сказал. С автором книги мы погружаемся в гоголевскую тень и с автором из нее выходим со словом «аминь».

2009

---

[1] *Терц Абрам.* В тени Гоголя. М.: Колибри, 2009. С. 50. Далее ссылки на это издание – в скобках в тексте статьи.

[2] *Синявский А.* 127 писем о любви. М., Аграф, 2004. Т. 3. С. 160–462.

[3] *Бочаров С.Г.* Сюжеты русской литературы. Языки русской культуры. 1999. С. 551–556.

[4] *Айхенвальд Ю.* Силуэты русских писателей. Вып. 1. М., 1911. С. 73.

[5] *Пумпянский Л.В.* Классическая традиция. М., 2000. С. 327.

О НЕГАТИВНОЙ АНТРОПОЛОГИИ ГОГОЛЯ

Гоголевская антропология – трудная тема. Трудная, потому что как не признать ее формулой знаменитый эпиграф? *На зеркало неча пенять, коли рожа крива.* Если кто-то захочет увидеть комедию как кривое зеркало, – нет, возражает автор, это твоя кривая рожа. А согласиться с таким человеку трудно.

Как обидно согласиться – об этом он сам рассказал в «Развязке Ревизора». Там один из актеров после представления комедии обижается: «разве у меня рожа крива?» А другой ему отвечает: «Но, друг мой Семен Семеныч, странный и ты опять вопрос задал. Ведь ты же опять не красавец, чтобы твое лицо было образец образцом. Как ни рассмотри, немножко косовато, ну а что косо, то уж и криво». Видимо, у Семена Семеныча обычное нормальное лицо, ну, не красавец, ну, немножко косовато, но зеркало Гоголя ему показывает эту внешнюю косоватость, помноженную на внутреннюю, как обидную кривую рожу.

То есть автор дает понять, что этот портрет относится вообще к любому и всякому лицу в современном ему человечестве. В том числе и ко всякому в зрительном зале, перед которым автор поставил комедию как зеркало и говорит: смотритесь в нее как в зеркало. Но и в том числе к своему же авторскому лицу – например, если вспомнить позднейшие гоголевские признания, что своих уродов он брал из себя самого. Но это отдельная тема, глубокая и таинственная, автозеркальная тема, до которой наш взгляд на Гоголя не углубился еще – до взгляда Гоголя на себя, согласно чему весь его мир ведь можно представить как автопортрет. Наш взгляд на Гоголя все еще слишком внешний, и сейчас я тоже еще не могу в эту тайну художника углубляться.

Так или иначе, а никто в комедии, сам автор настаивал, не утратил человеческого образа; человеческое слышится везде. И каким-

то образом чисто по-гоголевски этот взгляд с обидным эпиграфом согласуется.

Ну, просто немножко косовато любое лицо, ну а *что косо, то уж и криво*. Это называлось у формалистов обнажением приема. Это выбор, перед которым ставит нас Гоголь. Кривое зеркало или кривая рожа? Но два эти полюса предполагают один другой, и бывает трудно решить, как в случае Гоголя, кто здесь виноват. Чтобы так увидеть лицо человека, нужно все-таки что-то вроде кривого зеркала, надо только иметь художественное ему оправдание. И об этом необычайном свойстве гоголевского зрения столь многие говорили. Мережковский уподоблял его Каю из сказки Андерсена, в глазу которого застрял осколок дьявольского зеркала[1]. Зрение *искривленное* или *обостренное*? – спрашивал о. Георгий Флоровский и заключал, что «Гоголь изображает падших людей, и его “карикатуры”, как у Гойи, вполне “реалистичны” в этой перспективе»[2].

Всякий читатель Гоголя знает, как выглядит у него лицо человека. Это весьма притягательный и болезненный центр высокого напряжения. Гоголевский портрет предельно далек от простого спокойного описания, он резко сдвинут и деформирован авторским взглядом. О направлении сдвига и говорит знаменитый эпиграф.

Направление сдвига пытаются определить гоголеведы и найти для этого термины. Вот немецкая исследовательница X. Шрайер и ввела интересное понятие негативной антропологии Гоголя[3], и я позволяю себе им воспользоваться.

Гоголь оставил русской литературе перекошенный человеческий образ, и литературе пришлось после Гоголя этот образ в лице Достоевского «восстанавливать». Так описал в конце прошлого века дело Гоголя и Достоевского Василий Розанов. Розанов написал тогда статью про «Шинель» и этой статьей положил начало негативной антропологии Гоголя как критической традиции. По Розанову, Гоголь отнял у человека достоинство, дал искалеченный человеческий образ. При этом Розанов задумался над сочетанием в этой повести жестокого смеха и теплых слез, над гоголевским гротеском, как назовет его потом Борис Эйхенбаум в своей знаменитой тоже статье о том, как сделана «Шинель». И вот весьма любопытно, как прямо диаметрально контрастно определили два критика главную тему и пафос художника в этой повести. В слезной и патетической ее партии, в ее лирической половине Розанов расслышал *«плач художника над своею душой»*, не над душой несчастного героя, *а над своей душой*

художника, который не может увидеть, изобразить человека иначе. «Это великая жалость *к человеку, так изображенному, скорбь художника о законе своего творчества, плач его над изумительною картиною, которую он не умеет нарисовать иначе*»[4].

Эйхенбаум двадцать лет спустя вел свою статью по следу розановской и на нее ссылался, и также свое внимание он перевел от героя к самому художнику, но пафос художника он расслышал совсем противоположным. Как формалист от вопроса о «душе», все равно, героя или художника, он полностью отказался как от вопроса, не имеющего отношения к делу филолога, и на розановский «плач художника над своею душой» он дал свое, совсем обратное о «Шинели»: в ней «царит *веселящийся и играющий дух самого художника*»[5].

Веселящийся и играющий дух художника или плач того же художника над своею душой? Вот два гениальных слова о Гоголе – гениальные оба – и только вместе они это Гоголь.

И еще одно слово критика той же эпохи – эффектный афоризм Вячеслава Иванова про эту пару, Гоголя с Достоевским, как про «полярную противоположность»: «*у одного лики без души, у другого – лики душ*»[6].

Лики без души – такого в гоголевской критике накопилась целая коллекция, и это надо понять, а для этого открыть, например, страницу из «Мертвых душ» с рассказом о смерти прокурора с густыми бровями.

Только «одно бездушное тело» скончавшегося прокурора впервые и подало идею о его душе. «Тогда только с соболезнованием узнали, что у покойника была, точно, душа, хотя он по скромности своей никогда ее не показывал».

Зеркалом души прокурора явилось его бездушное тело.

В гоголевской философии человека это одно из сильнейших и жесточайших мест. Место трагическое, но трагическое по-гоголевски. Крайний, предельный случай гоголевской танатологии – явление души в человеке, но только задним, уже безнадежным числом, когда ничего изменить и поправить уже нельзя, нельзя вернуть человеку душу. Вывернутое, обратное, уже запоздалое и безнадежное, непоправимое заключение о душе от бездушного тела.

Это дантовский случай – или обратно-дантовский. Данте в аду встречается с душами, чьи тела еще на земле, и он удивляется: ты разве умер? А душа отвечает, что нет, он еще на земле ест, пьет, спит и носит платья, а душа его еще до смерти уже в аду: «Душой в Коци-

те погружен давно, а телом там обманывает взоры», как переводит Лозинский (песнь 33). У Гоголя наоборот – душа обнаружилась запоздало лишь в результате смерти. На Дантовом фоне результат, пожалуй, более гуманный и, вероятно, связанный с гоголевскими планами в следующих томах поэмы, но также предельный отрыв души от тела напоминает о Данте – у него душа отрывается от человека еще до смерти.

Тоже «последняя сцена жизни», как сказано в той же «Развязке Ревизора», заставляющая всякого человека-читателя, как сказано там же, испугаться себя самого.

Случай предельный, но вообще такую вывернутую логику комического изображения Гоголь задолго уже до того культивировал и охотно описывал как свой любимый прием в одной из ранних статей в «Арабесках»: «...самые ошибки уже подают идею о том, как избежать их, бесхарактерное подает мысль о характерном, мелкое и плоское вызывают в противоположность дерзкое и необыкновенное, углубление вниз подает идею о возвышении вверх и наоборот. Гений – богач страшный, перед которым ничто весь мир и все сокровища».

Такая вывернутая логика гоголевской поэтики. Но это раннее описание еще не о человеке, а о головокружительных возможностях новой архитектуры. И «гений – богач страшный» здесь – фигура ликующая. До бездушного тела прокурора с бровями еще далеко. Когда мертвое тело впервые подаст идею о том, что была в нем душа.

Таких деклараций своего основного принципа у художника Гоголя тоже целая коллекция, они очень известны. «Разве все до малейшей излучины души подлого и бесчестного человека не рисуют уже образ честного человека?» То же в точности: *углубление вниз подает идею о возвышении вверх*... Та же вывернутая, обратная логика обращается на человека и превращается в негативную антропологию. Словно автоматически излучины подлой души рисуют образ честного человека.

Погодин так описывал сюжет «Мертвых душ»: автор шествует по длинному коридору и открывает одну за другой двери в разные комнаты, и в каждой сидит урод. Но это собственное слово Гоголя о своих лицах – *урод*, и вот еще одна его декларация, каких у него, повторю, коллекция: чтобы мы в уроде почувствовали «идеал того, чего карикатурой стал урод». Так излагается стратегия в письме А.О. Смирновой в «Выбранных местах».

Потому что это не просто прием, а стратегия: вывернуть карикатуру, имея только ее, и открыть за ней идеал. Обратный идеал. Словно

вывернуть перчатку на лицевую сторону. Так и было в его стратегии запланировано – вывернуть Чичикова и Плюшкина налицо, как перчатку. «О, если б ты мог сказать ему то, что должен сказать мой Плюшкин, если доберусь до третьего тома “Мертвых душ”!» Не добрался.

Стратегия, по которой антропология негативная была неизбежным, необходимым, словно бы инверсивным путем к позитивной антропологии. Для него это был путь единый, который он до конца не прошел. Грандиозная инверсия, о которой близкие читатели судили, пользуясь тем же словом, что автору надо будет как-то *вывернуться*, как Д.Н. Свербеев в 1843 г., на переходе к тому второму, писал тому же Языкову: «все ждут второго тома, друзья Гоголя с некоторым опасением, а завистники и порицатели, говоря: “*посмотрим, как-то он тут вывернется*”»[7].

Тут опять вспоминается Данте. По модели Данте переход ко второму тому у Гоголя был параллелен переходу из ада в Чистилище. У Данте этот момент это целая технология, и это описано так, что до сих пор вызывает трудности у комментаторов, и сам Флоренский в траектории поворота Вергилия с Данте в этой точке специально математически разбирался. Это был некий кульбит, изворот, поворот по оси движения, пришлось в абсолютной точке низа, цепляясь за Люциферову шкуру, именно извернуться, перевернуться вниз головой, чтобы дальнейшее нисхождение в самый низ обратить в восхождение на гору Чистилища: «Но я в той точке сделал поворот, / Где гнет всех грузов отовсюду слился» – по тому же Лозинскому.

Гоголю тоже надо было *вывернуться* на переходе ко второму тому, сделать свой кульбит, поворот в точке низа, где гнет всех грузов слился, и негативная, апофатическая стратегия должна была здесь сработать в этой точке перехода и поворота. И она начала работать в картине пространства Руси. В финальном апофеозе первого тома ее положительное пространство описано сплошь отрицательными частицами: «Не развеселят, не испугают взоров дерзкие дива природы <...> не опрокинется назад голова посмотреть на громоздящиеся над нею и в вышине каменные глыбы...»

Но ландшафт деревни Тентетникова, открывающий том второй, сразу можно читать обратным образом, разом снимая все эти «не»: здесь именно *опрокинется назад голова*. «На тысячу с лишним верст неслись, извиваясь, горные возвышения», меловые горы и вечное солнце, будто вывезенные с новой родины, из Италии, во исправление родного пространства. Оно в первом томе определялось таки-

ми словами, как – раскинулось *ровнем гладнем*, а тут вдруг – *гора.* С горой Чистилища у Данте проведено сравнение в книге Е.А. Смирновой о «Мертвых душах» (с. 189): «Дуб, ель, лесная груша <...> карабкались по всей горе, от низу до верху» – что у исследовательницы ассоциируется с движением грешных душ по крутой горе к земному раю на вершине горы у Данте, у Гоголя же здесь земным раем названа деревня Тентетникова[8].

У Гоголя апофатическая стратегия с силой сработала в пространственной и пейзажной картине в апофеозе первого тома, на переходе же ко второму тому повернула сразу строить пейзаж утопический. В свою очередь дело было за утопической антропологией, но ее найдено не было, и это стоило Гоголю жизни.

Что касается антропологии, если вернуться к ней после Данте, то свою антропологическую притчу о Гоголе строил Иннокентий Анненский: «в каждом из нас есть два человека, один – осязательный, <...> другой – загадочный, тайный. Другой – это сумеречная, неделимая, несообщаемая сущность каждого из нас. Но другой – это и есть именно то, что нас животворит и без чего весь мир, право, казался бы иногда лишь дьявольской насмешкой». Так вот, по Анненскому, «Гоголь оторвал первого из двух слитых жизнью людей от второго и сделал его столь ярко-типичным, люди у него вышли столь ошеломляюще-телесными, что тот, второй человек, оказался решительно затертым. Он стал прямо-таки не нужен даже, так как первый, осязательный, отвечал теперь за обоих». И «этот первый весело принялся царить – смеясь царить»[9].

Так, смеясь, царит рассказчик «Носа». По Эйхенбауму, так царит и автор «Шинели»: *веселящийся и играющий дух художника*. Я занимался «Носом», и я допустил, что разгадать эту странность можно только расширив взгляд от части до целого и подставив на место носа как мнимого предмета *лицо* как реальный предмет и реальнейшую тему искусства Гоголя. Эмансипация носа в сюжете своим абсолютным абсурдом отсылает к лицу, ибо это в сущность лица и входит та двойственность внешнего и внутреннего, осязательного и тайного, о чем сочинил свою притчу Анненский, та смысловая омонимия (физическое лицо и личность), какой совершенно лишен, конечно, «нос».

И этот наглядный абсурд о чем-то свидетельствует – о какой-то ошибке, каком-то «затмении», что породило это мнимое происшествие, а тем самым и о некоей запредельной этому мнимому миру истине. Он свидетельствует той самой описанной автором вывернутой

гоголевской логикой, по которой обратное «подает мысль» о прямом. Так и гипертрофия носа подает идею о лице и далее, о том в лице, чем оно не только обращено во внешний мир (эмблемой этой высунутости вовне и является нос), но и о том в лице, что уводит внутрь и вглубь лица, во внутренний план его, как в «Гамлете», обращает наши глаза зрачками в душу, в направлении, обратном гипертрофии носа.

Лики без души Вячеслава Иванова – это и есть в пределе «нос», но вот как еще при Гоголе – *единственный* – сумел прочитать эту повесть архимандрит Феодор (А.М. Бухарев), церковный писатель и свободный религиозный мыслитель; в 1848-м он написал три письма к Гоголю:

«Пресмешная, право, эта шутка ваша! Беремся, напр., исправлять других, примериваем к этому делу тот или другой ключ, а ключ этот ближе, пожалуй, нашего носа к нам, в истинном и уже готовом для нас раскрытии тайны нашего же "я". Подобная мысль будто сама собою приходит мне при чтении вашего "Носа"»[10].

Пресмешная шутка показывает заполняющую нашу жизнь пустую и внешнюю деятельность и обращает от нее к тому, что ближе нашего носа к нам, к «единому на потребу». Единственный еще при Гоголе нашелся у странного текста религиозный читатель. Так естественно, «сам собой», у него получается переход от смешного происшествия к внутренней задаче человека и «тайне нашего же "я"», и абсурдная головоломная история вдруг обретает в таком простодушно-проницательном пересказе простые черты почти что евангельской притчи!

Но другого такого читателя не оказалось при жизни у Гоголя, и он остался в литературе со своей репутацией художественной «бесчеловечности», со своими «ликами без души».

Иннокентий Анненский верно описал болезненную операцию, которую Гоголь произвел в человеческом образе. Он разделил, раздвоил человеческий образ. И произвел он эту операцию по новозаветной модели.

Новозаветное слово – оно и было в истоке гоголевской антропологии. «Но если внешний наш человек и тлеет, то внутренний со дня на день обновляется» (2 Кор., 4, 16). Этой духовной модели следует гоголевское разделение в образе.

Разделение резкое; при этом внешнего человека он развернул детально, внутреннего, по слову Анненского, оставил в тени и в тайне. «Несообщаемая сущность» наша, по Анненскому, так и осталась несообщаемой. Как формулирует Ю.М. Лотман в своей последней гоголевской, и вообще в последней своей работе, продиктованной

перед смертью в больнице, «эстетическое присутствие реализуется методом отсутствия»[11].

Гоголевская негативная антропология наводила на некий «сумрачный», умопостигаемый образ, рискнем сказать – на будущего *человека в человеке* Достоевского, человека, какой таится, скрывается в человеке.

«Человек есть тайна»[12] – видно, недаром это было сказано молодым Достоевским *после Гоголя*, в ходе запойного чтения Гоголя и формирования в себе «нового Гоголя»; подобного высказывания мы не найдем у авторов пушкинского золотого века. Золотой век так человека еще не видел.

Гоголевская антропология странным, кажется, путем означала крайнее овнешнение и упрощение образа человека (после целостного пушкинского человека, духовно-телесного, сложно-простого) и новое и таинственное его усложнение и углубление. Человек у Гоголя, такой материальный и примитивный, явился таинственным и проблемным, каким он не был в нашей литературе до Гоголя.

2009

---

[1] *Мережковский Д.С.* Гоголь и чорт. М., 1906. С. 73–74.

[2] *Флоровский Георгий, прот.* Три учителя. Искание религии в русской литературе девятнадцатого века // Вестник РХСД. № 108–110. Париж; Нью-Йорк, 1973. С. 104.

[3] *Schreier H.* Gogol's religiöses Weltbild und sein literarisches Werk: Zur Antagonie zwischen Kunst und Tendenz. München, 1977. S. 98–102, 120–121.

[4] *Розанов В.В.* Несовместимые контрасты жития. М., 1990. С. 244–245.

[5] *Эйхенбаум Б.* Сквозь литературу. Л., 1924. С. 177.

[6] *Иванов Вяч.* Борозды и межи. М.: «Мусагет», 1916. С. 17.

[7] *Шенрок В.И.* Материалы для биографии Гоголя. М., 1897. Т. 4. С. 104.

[8] *Смирнова Е.А.* Поэма Гоголя «Мертвые души». Л., 1987. С. 189.

[9] *Анненский И.* Книги отражений. М., 1979. С. 226–227.

[10] Три письма к Н.В. Гоголю, писанные в 1848 году. СПб., 1861. С. 145.

[11] *Лотман Ю.М.* О «реализме» Гоголя // Гоголь в русской критике. М., 2008. С. 640.

[12] *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. Т. 28. Кн. 1. С. 63.

ЗАКОЛДОВАННОЕ МЕСТО

Эту цитату из Гоголя в заглавии нашей темы надо понять расширительно. Речь пойдет не специально о повести «Заколдованное место», хотя и о ней в том числе, а вообще о *месте,* о понятии, категории, этом образе – «*место*», в самом деле присутствующем у Гоголя *повсеместно,* не побоимся здесь каламбура, и в самом деле заслуживающем эпитета *заколдованное.* Вот майор Ковалев прибыл в имперскую столицу «искать приличного своему званию места» (3, 54[1]), а своей заколдованной отделившейся части указывает на ее законное место на своем лице: «мне кажется... вы должны знать свое место» (3, 55), а та в ответ указывает на другое служебное место – на пуговицы другого мундира. Путаница со словом «место» полнейшая.

Это уже Петербург, но ведь и «Заколдованное место», и вообще весь ранний малороссийский Гоголь возник в Петербурге, что точно отмечено в одной недавней статье (Л.В. Дерюгиной) – «“Вий” как петербургская повесть»[2]. Сошлемся и на другого исследователя, Ю.М. Лотмана, автора известной статьи о гоголевском художественном пространстве. Природа заколдованного места в одноименной повести, по Лотману, та, что в нем у Гоголя пересекаются и совпадают пространства бытовое и волшебное. «Сказочный мир “надевает на себя” пространство обыденного. Но оно явно не по его мерке: разрывается, морщинится и закручивается»[3]. Но то же самое станет вскоре происходить с человеческой личностью персонажа, которому ведь недаром присвоена фамилия Поприщин (произносить фамилию с ударением на первом слоге! Мои знакомые – читатели досоветских еще поколений, М.М. Бахтин в том числе, только так произносили ее: По́прищин). В поисках своего места среди людей он будет примеривать разные *поприща,* и все будут ему не по мерке, и *разрываться, морщиниться и закручиваться* будет сам

текст безумных записок. Как деду *не вытанцывается* на заколдованном месте, так заколдованное слово о самом себе *не выговаривается* в записках сумасшедшего.

Значит, на переходе от малороссийских к повестям петербургским меняется наполнение образа и понятия *место*: пространство внешнее и физическое обращается в пространство внутреннее человеческое, и фантастические свойства украинского баштана повторяются в речевом пространстве петербургского чиновника и в гоголевском литературном тексте. В дальнейшем диапазон значений будет в большом тексте Гоголя разворачиваться, и эволюция *места* и *поприща* составит один из его центральных сюжетов – вплоть до сакрального места в поздней идеологии и до авторитарного тезиса, что «все места святы» (8, 292).

Место – одна из тем мировой философии от Платона и Аристотеля до Хайдеггера и А.В. Михайлова. У Аристотеля – читаем в статье Михайлова «Судьба вещей и натюрморт» – не было понятия пространства, а было понятие места. Свое место – *топос* – имеет всякая вещь, в свое место она заключена как в футляр и носит его с собой[4]. Пространство состоит из мест – *пространство мест*, так и видит его поэт, Державин, которого так любил читать Гоголь: *Задумчиво, один, широкими шагами / Хожу и меряю пустых пространство мест*[5]. *Пустых* – это слово здесь появилось недаром, но скорее оно должно относиться к *пространству*, а не к местам. Геометрическое, нейтральное, абстрактное, равномерное, бескачественное, пустое пространство – приобретение главным образом XIX века, место – наполненная точка в этом пустом пространстве. По Михайлову, бытийное место вещи или же человека. Или, по Хайдеггеру, истины, или, точнее, сама истина есть сущностное место того, что от ее имени говорится: *не высказывание есть место истины, а истина есть место высказывания*[6]. *Место как основание, основание всякого существования*. Лоно и корень, мать и кормилица («хора» Платона[7]), вместилище «вещей-личностей»[8]. Здесь можно вернуться к Гоголю и к нашей литературе.

Вопрос о *месте* перейдет от Гоголя к Достоевскому с полным переключением во внутренний, человеческий план, и уже в «Двойнике», который в общем плане нашей литературы наследовал «Носу», господин Голядкин будет отстаивать «свое место» в существовании, с которого его и вытеснил двойник: «а я здесь у себя, то есть на своем месте...», «ибо смею уверить вас, милостивый государь мой, что идеи

мои <...> насчет *своих мест*, чисто нравственные»[9]. Эта идея «насчет *своих мест*» и эта формула – «*свое место*» – будут у Достоевского повторяться, как, например, в разговоре Подростка с Крафтом: « – Все порвать и уйти к себе! <...> Он как-то любопытно посмотрел на меня. – А у вас есть *это место: "к себе"*? – Есть», – отвечает Подросток[10].

Платоновская «хора» у Достоевского – но к Достоевскому она перейдет от Гоголя.

В статье «К проблеме двойника» в 1929 г. Д.И. Чижевский набрасывал картину этой проблемы «своего места» в философии XIX века, упоминая Фихте, Штирнера, Ницше и прежде всего Достоевского: «Судорожные искания "места", своего места героями Достоевского являются выражением той бесконечной жажды конкретности, своей реализации в живом "*где-то*", человека, утратившего свою онтологическую существенность»[11].

Это *живое где-то* ведь тоже встречается у Гоголя повсеместно, начиная с «Сорочинской ярмарки». «На ярмарке случилось странное происшествие: все наполнилось слухом, что где-то между товаром показалась к р а с н а я с в и т к а»[12]. Сорочинская ярмарка происходит тоже на заколдованном, «*проклятом месте*», и по сюжету повести *где-то между товаром* как будто бы означает *нигде*: одновременно мистический слух и ловкий обман. Ловкая проделка, устраивающая счастье молодых людей, но мистической версии и фантастического события по-гоголевски она не снимает. Событие все-таки в том, что *где-то между товаром показалась красная свитка*. Мистический факт поверх или глубже простой интриги, глубже или поверх анекдота.

А немного спустя такое же фантастическое *где-то* рисует портрет человека, утратившего, по Чижевскому, свою онтологическую существенность, свое живое *где-то*: «Государство не может быть без Короля. Король есть, да только он *где-нибудь* находится в неизвестности»[13]. Повесть Гоголя – на сюжет Паскаля, за двести лет до того рассказавшего притчу о человеке, попавшем на остров, где люди не могут найти куда-то затерявшегося короля, и человеку приходится исполнять его роль, и он попадает в трещину, в провал между королем и человеком в себе[14]. Кто-то из них двоих в самом себе и для себя самого – *инкогнито* («*инкогнито проклятое!*» – как по другому случаю воскликнет в сердцах Городничий)[15].

Внутреннее пространство, текст разрывается, морщинится и закручивается, как это было на заколдованном месте, в итоге же, как

до него в «Страшной мести» безумная Катерина, человек *вылетает из мира*: «Как птица, не останавливаясь, летела она, размахивая руками и кивая головой, и казалось, будто обессилев или грянет наземь, или вылетит из мира»[16]. Текст «Записок сумасшедшего» морщинится и закручивается, но итог имеет прямой и чистый – «ему нет места на свете!»: «... взвейтеся, кони, и несите меня с этого света!»[17]

Притча Паскаля вряд ли могла быть известна Гоголю, но по воздушным путям в глубокой литературной истории сюжеты передаются на расстоянии, бесконтактно.

Человеческое место в существовании или просто топографическое место в городе – то и другое объединяются общим вопросом *«где?»* – экзистенциальным гоголевским вопросом, на который он обычно не знает ответа. Где именно жил пригласивший Акакия Акакиевича чиновник, автор не может сказать: все улицы и дома в Петербурге смешались в его голове (3, 158). Тем не менее место, где сняли шинель, в петербургской топографии, кажется, узнаваемо: «Он приблизился к тому месту, где перерезывалась улица бесконечною площадью...» (3, 161)[18].

Сам человек тем временем исчезает и по себе оставляет *гладкое место*: «И Петербург остался без Акакия Акакиевича, как будто бы в нем его и никогда не было» (3, 169). Мистика и семантика – семантика-мистика *гладкого места* – один из любимых и постоянных – и неприязненных – топосов Гоголя, состоит ли оно в исчезновении целого человека или только дурацкого носа. «В самом деле, чрезвычайно странно! <...> место совершенно гладкое, как будто бы только что выпеченный блин. Да, до невероятности ровное!» (3, 62). *Блин*, можно сказать на нынешнем языке, которого Гоголь еще не знал.

Гладкое, ровное место, пространство – отрицательный признак многих пейзажных, архитектурных, географических описаний у Гоголя. «Неужели может найтись такой смельчак или, лучше сказать, несмельчак, который бы ровное место в природе осмелился сравнить с видом утесов, обрывов, холмов, выходящих один из-за другого?» (8, 71). Это из ранней статьи об архитектуре.

Рельефная антитеза – живописная антитеза крутого рельефа «ровному месту в природе» – она у Гоголя никуда не денется и на первых страницах второго тома поэмы возобновится в контраст пространству первого тома, описанному такими словами, как *ровнем гладнем*.

«...Не развеселят, не испугают взоров дерзкие дива природы <...> не опрокинется назад голова посмотреть на громоздящиеся без конца

над нею и в вышине каменные глыбы...» (6, 220). Вот описанное сплошь отрицательными частицами положительное пространство Руси в завершающем апофеозе первого тома – но ландшафт деревни Тентетникова, открывающий том второй, сразу можно читать обратным образом, разом снимая все эти «не»; там именно *опрокинется назад голова*... «Как бы исполинской вал какой-то бесконечной крепости, с наугольниками и бойницами, шли, извиваясь, на тысячу слишком верст горные возвышения. Великолепно возносились они над бесконечными пространствами равнин <...> На отдаленном небосклоне лежали гребнем меловые горы, блиставшие белизною даже и в ненастное время, как бы освещало их вечное солнце» (7, 7–8).

На смену *ровнем гладнем* вдруг – *горы* и *вечное солнце*. Ландшафт, как будто автором вывезенный со второй родины, из Италии, во исправление родного пространства и в запоздалое подтверждение основной и любимой его рельефно-пространственной антитезы. Но теперь она строит пейзаж утопический. Пейзаж, возможно, не без Данте у Гоголя здесь родившийся, – не без Данте в его описании перехода из пропасти ада «к открытой солнцу горе чистилища». Там, у Данте, земной рай на вершине этой горы – а у Гоголя здесь, как в свое время заметила Е.А. Смирнова, деревня Тентетникова названа земным раем (7, 19)[19].

Но все-таки это несостоявшийся том второй, а последним словом художника Гоголя стал финальный апофеоз тома первого. Апофеоз Руси *ровнем гладнем* – и вот для нашей темы заколдованного места в этом апофеозе мы находим в «сюжете Гоголя» место, не убоимся здесь тавтологии, место центральное: *«Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройтись ему?»* (6, 221).

Свято место пусто не бывает, а Гоголь скажет, комментируя поэму, что *все места святы*. Но место есть, а где богатырь? Наверное, это будущий Чичиков, которому будет говорить Муразов: «Да вы, мне кажется, были бы богатырь» (7, 114). Именно так – *был бы* Чичиков богатырь. В апофеозе же первого тома покажется Мокий Кифович – «был он то, что называют на Руси богатырь», и плечистая натура его «так и порывалась развернуться» (6, 244), что у него означает – все разломать и всех избить, т. е. именно «развернуться».

Свято место все же пусто пока, но нет – оно *заколдовано*, оно словно занято наперед неизвестным богатырем, пока не явившимся. Нет богатыря, но для него *есть место*, и доказательной, убедительной силы этой странной, но столь гоголевской логики и автору самому,

и читателям, нам, достаточно: здесь действует «само слово Гоголя – неумирающий логос его поэмы»[20].

После «логоса», у последнего Гоголя, *место, поприще, должность* становятся ключевыми словами. *Место* при этом сакрализуется и смыкается с *должностью* как синоним. Художник Гоголь переходит на язык чиновника то ли земного, то ли небесного государства – в позднегоголевской риторике они переходят тоже одно в другое и смешиваются. «Место и должность сделались для меня, как для плывущего по морю, пристань и твердая земля <...> не имея определенного места и должности, идешь через кусты и овраги, как попало...» (8, 460–461). Так шел через кусты и овраги Хома Брут, пытаясь выбраться с заколдованного хутора «Вия». Урок, который художник извлек из этого гибельного опыта, – *прикрепить себя к месту*: «Трудней всего на свете тому, кто не прикрепил себя к месту, не определил себе, в чем его должность...» (8, 462). Тут нас ожидает вопрос о «Шинели».

Что-то происходит с «Шинелью» в наше нынешнее последнее время, от чего у нас впечатление, как говорит В.Ш. Кривонос, что перед нами не то же самое, а совсем другое произведение[21]. Новый взгляд сформулирован С.А. Гончаровым: «С "Шинели" начинается прямой ход Гоголя к ключевым идеям 40-х гг.»[22]. То есть, видимо, прямой ход к той самой позднегоголевской программе – *прикрепить себя к месту*. Герой «Шинели», как известно, уже намертво прикреплен к нему с рождения – родился готовым, в вицмундире и с лысиной на голове. Но сюжет «Шинели» состоит, мы знаем, напротив, в нарушении этой предустановленной гармонии человека с местом. И новая, получившая популярность и оснащенная выписками из священных текстов оценка сюжета в том, что он у Гоголя говорит о наказании Акакию Акакиевичу за измену «своему "месту"» и о возмездии за отступничество[23]. Наиболее резко и грубо эта оценка высказана в статье Михаила Эпштейна о том, что повесть о потенциальном герое жития «переворачивается в антижитие» и рассказывает о «страшном моральном и мистическом падении» Акакия Акакиевича и даже о продаже души дьяволу, о чем свидетельствует сам факт оживления мертвеца в фантастическом эпилоге[24]. Надо сказать, что С.А. Гончаров, излагая этот нынешний поворот в понимании вечной повести, допускает иные «автономные возможности прочтения», какие бы разрушали чистоту столь прямолинейного чтения[25].

Открылся же этот путь прямолинейного чтения этапной в целом ряде отношений статьей Д.И. Чижевского в 1938 г. в «Современных

записках». Чижевский был одним из философов «места» в XX в. и свое новое чтение «Шинели» также вывел из этой темы. Чижевский стал читать «Шинель» на фоне «Добротолюбия», но и сам имманентный анализ повести у него ведет к святоотеческим проблемам «духовной борьбы». В христианской мистике есть centrum securitatis: Бог указывает человеку «свое место», которое есть у каждого, и потеря связи с этим центром есть потеря себя. Это и происходит в «Шинели», в которой Чижевский открыл сюжет искушения. Герой «Шинели» гибнет от «ничего», от устремленности на ничтожный, негодный объект, и в сюжете повести критик видит обращенную евангельскую притчу о лепте вдовицы: «как лепта, грош может быть великою жертвою, так и мелочь, шинель, великим искушением (мысль из "Добротолюбия"). Не только Бог, но и чорт ценит такую лепту». Для сюжета искушения надо чорта найти в «Шинели», и критик-философ находит: портной Петрович, которого «словно сам чорт толкнул», и так далее до фантастического финала, означающего для бедного героя «полную потерю себя, потерю и в загробной жизни»[26].

Это такое чтение, какое снимает то героическое, лирическое и мистическое – позволим себе такие слова, – что есть в сюжете «Шинели». Согласимся при этом – да, сюжет искушения, но он и есть сюжет героический и лирический, сказать же крупнее и проще – *поэтический* сюжет вечной повести. Рассказанный притом словами предельного и жестокого юмора, но среди них, по закону беспрестанных и нескончаемых перебоев, каким организована музыкальная речь «Шинели», словами прямыми и чистыми: «Сердце его, вообще весьма покойное, начало биться» (3, 155). Собственно, повесть об этом – как у человека впервые начало биться сердце, как он впервые начал жить и перестал совпадать с предустановленным (Богом или канцелярией?) ему «местом» и тем самым, не зная, конечно, о том, искать то самое философски описанное Д.И. Чижевским неведомое герою и нам «свое место» в существовании, что тот же самый философ затем вменит ему в грех.

Линия сочувственных слов от автора, каких идеологически нацеленные интерпретации не слышат, не прекращается и нарастает: «пожалел ли он о горемычной своей жизни», «оживившей на миг бедную жизнь»; и, наконец, загробное приключение, «как бы в награду за не примеченную никем жизнь» (3, 168–169).

И здесь мы читаем фразу бездонного смысла, подводящую итог всему, в том числе и сюжету искушения. О том, как чиновник-мертвец

сдирает «со всех плеч, не разбирая чина и звания, всякие шинели: на кошках, на бобрах, на вате, енотовые, лисьи, медвежьи шубы, *словом, всякого рода меха и кожи, какие только придумали люди для прикрытия собственной»* (3, 169).

Демонически волшебная фраза о тонком различии между куницей и лучшей кошкой (III, 155) составляла центр сюжета искушения. И вот это тонкое различие мгновенно теряет значение перед лицом основного и, скажем так, *голого* факта *равенства* всех под всякого рода мехами и кожами. Все уравнены скрытой под ними *собственной* кожей каждого. Это равенство, установленное единым для всех предвечным рождением и для всех единою смертью. Вот настоящий итог сюжета «Шинели» в его несводимой к идеологическим толкованиям полноте. Акакий Акакиевич для того, похоже, и прошел свое грехопадение и вступил на путь приобщения к миру мнимых значений (пиком такого приобщения и была виртуозная фраза про куницу и кошку), чтобы обрести основания для своего загробного страшного суда над этим миром, и в том числе над огромным миром одежды, комфорта и моды (в котором, кстати, мы знаем, что Гоголь знал толк). А что загробная акция здесь есть суд, о том нам скажет новозаветное параллельное место, в котором речь идет о последнем суде.

Только бы нам и одетым не оказаться нагими (2 Кор. 5, 3).

Разве не то же в точности сказано Гоголем здесь, его бездонной апокалиптической и поэтической фразой?

Вот гоголевская эсхатология, объясняющая и безусловно оправдывающая сюжет «Шинели», в том числе и оправдывающая сюжет искушения.

Нет, не была прямым путем «Шинель» к поздней гоголевской идеологии, а скорее была ей художественным гоголевским разночтением и даже противочтением. «С самого начала повести он тренируется для своего сверхъестественного прыжка в высоту, и такие безобидные с виду подробности, как хождение на цыпочках по улице, чтобы сберечь башмаки, или его смятение, когда он не знает, где находится – посреди улицы или на середине фразы, – все эти детали постепенно растворяют чиновника Акакия Акакиевича, и в конце повести его призрак кажется самой осязаемой, самой реальной ипостасью его существа»[27]. Поэтическое чтение Гоголя «растворяет» как позднюю идеологию самого поэта, так и в куда большей степени идеологические подходы истолкователей.

2009

[1] *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч. М.: Изд-во АН СССР. Т. 3. С. 54. Здесь и далее ссылки на прежнее академическое собрание (1937–1952) даются в скобках после цитаты, ссылки на вышедшие тома нового академического собрания (2001–2009) – в сносках.

[2] *Гоголь Н.В.* Материалы и исследования. М., 2009. С. 308–332.

[3] *Лотман Ю.М.* Избранные статьи. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 420.

[4] *Михайлов А.В.* Обратный перевод. М., 2000. С. 49.

[5] «Задумчивость», 1808 (перевод 22-го сонета Петрарки), см.: *Державин Г.* Стихотворения. Л., 1935. С. 230.

[6] *Хайдеггер М.* Бытие и время / Пер. В.В. Бибихина. М.: Ad Marginem, 1997. С. 226.

[7] «"Хора" – это место, и всякая вещь находится в какой-нибудь "хоре"; но она неотделима от вещи и составляет часть ее сущности; <...> вне своей "хоры" вещь не существует; ее эпитеты – "мать" и "кормилица" ; <...> границы "хоры" совпадают с границами находящейся в ней вещи» (*Бородай Т.Ю.* Рождение философского понятия. Бог и материя в диалогах Платона. М., 2008. С. 130).

[8] *Михайлов А.В.* Указ. соч. С. 55–56.

[9] *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. Т. 1. С. 184.

[10] Там же. Т. 13. С. 60.

[11] О Достоевском: Сб. статей / Под ред. А.Л. Бема. Прага, 1929; М., 2007. С. 69.

[12] *Гоголь Н.В.* Полн. собр. сочинений и писем. Т. 1. С. 87.

[13] *Гоголь Н.В.* Т. 3. С. 216.

[14] См.: *Тарасов Б.* Паскаль. М., 1979. С. 313.

[15] *Гоголь Н.В.* Полн. собр. сочинений и писем. Т. 4. С. 14.

[16] Там же. Т. 1. С. 209.

[17] Там же. Т. 3. С. 222.

[18] Садовая улица, где она перерезывается бесконечной Покровской площадью, – сердце Коломны (догадка В.Н. Топорова).

[19] *Смирнова Е.А.* Поэма Гоголя «Мертвые души». Л., 1987. С. 189.

[20] *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя. М., 1993. С. 419.

[21] *Кривонос В.Ш.* Повести Гоголя. Пространство смысла. Самара, 2006. С. 364.

[22] *Гончаров С.А.* Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. СПб., 1997. С. 157.

[23] Там же. С. 168.

[24] *Эпштейн М.Н.* Парадоксы новизны. М., 1988. С. 74.

[25] *Гончаров С.А.* Указ. соч. С. 176.

[26] «Современные записки». 1938. Т. 67. С. 187–194.

[27] *Набоков В.* Лекции по русской литературе. М., 1996. С. 128.

ГОГОЛЬ: «ТВОРЧЕСКАЯ НАУКА»

1

«Творческая наука» – эти слова Гоголя мы находим во втором из четырех его писем по поводу «Мертвых душ» (1843) где он отзывался на первые критики поэмы сразу после ее явления в свет: «Дивлюсь только тому, что мало было сделано упреков в отношеньи к искусству и творческой науке» (8, 288). Упреки и творческую науку о собственном искусстве он в этих письмах взял на себя. Он сам без конца толковал, разъяснял и перетолковывал свои вещи; но такой автотворческий комментарий составил лишь часть его творческой науки, – пожалуй, особенно интересную часть. В сторонних же критиках «Мертвых душ» ему именно не хватало умений теоретических: «Этому помешало как гневное расположение моих критиков, так и непривычка всматриваться в постройку сочинения» (там же). В конце жизни для будущих новых своих «Сочинений», которых он не дождался, он задумал новый том статей, где собирался смешать статьи из «Арабесок» и «Выбранных мест» – и в проекте предисловия к тому описывал его так: «...так что пятый том составил в себе почти все мои теоретические понятия, какие я имел о литературе и об искусстве и о том, что должно двигать литературу нашу» (8, 498). Он готовил синтез своей творческой науки, но в итоге мы по большей части ее собираем из мира Гоголя словно разбросанную наподобие красной свитки, разбросанной кусками по ярмарке.

Но в этой разбросанности были сосредоточенное ядро и главная тема – русская литература, которой художник Гоголь был мощной силой и она же была темой мысли, которую надо назвать стратегической («... и о том, что должно двигать литературу нашу»). И прежде всего такой была его мысль о Пушкине.

В пушкинском дневнике за 1834 г. есть запись (от 7 апреля) довольно загадочная: «Гоголь по моему совету начал Историю

Русской критики»[1]. Такую роль ему Пушкин назначил, какую он, конечно, не выполнит, но что же в это самое время он пишет? Он собирает «Арабески» (январь 1835 г.) и, похоже, что в это время пишет «Несколько слов о Пушкине» в эту книгу. Не историю русской критики начинает, а открывает в русской мысли процесс, какой будет назван пушкинским мифом. Про него современники скажут (П.В. Нащокин), что Пушкин великодушным своим покровительством выводил его в люди[2], но и он уже в начале поприща отдал творческий долг ему на все обозримые времена наперед.

Мы не знаем, как отнесся Пушкин к статье о нем Гоголя, неизвестно и то, знакомил ли Гоголь его со статьей до печати. Из переписки писателей видно, что он настойчиво привлекал внимание Пушкина к «Арабескам»; естественно допустить, что статью о нем самом Гоголь вряд ли мог от Пушкина утаить. Неожиданный пушкинский совет и вообще склонение Гоголя на новое поприще можно рассматривать как оценку Гоголя-критика, наиболее же убедительным поводом для такой оценки в то время могла быть статья о нем самом, о Пушкине, находившаяся в работе. Во всяком случае, несомненно, статья послужила творческому сближению писателей в последнюю пору общения в 1835–1836 гг., с полуапокрифической передачей Гоголю сюжетов комедии и романа (о чем мы знаем только из собственных его слов, так что в истории нашей словесности это осталось бесспорным мифологическим фактом) и привлечением Гоголя в «Современник» в качестве не только прозаика («Нос»), но и ведущего критика, автора самой видной и боевой статьи, открывшей первый номер пушкинского журнала («О движении Журнальной Литтературы, в 1834 и 1835 г.») и почти двух десятков малых рецензий в том же номере (правда, в следующих номерах при жизни Пушкина критическое участие Гоголя прекращается).

О гоголевской статье будет сказано, что до нее у нас не было «таких общих обзоров, посвященных рассмотрению пушкинских творений, так сказать, en masse»[3]. Именно этот характер – «en masse» – отличает статью. Ее исключительность – в окончательности суждений о живом еще поэте. В самом значительном критическом высказывании о Пушкине до Гоголя – статье Ивана Киреевского «Нечто о характере поэзии Пушкина» (1828) – Пушкин был взят в развитии, в состоянии роста, как только вступивший в свой третий период «поэзии русско-пушкинской», а до того прошедший два периода чужеземных влияний – «школы итальянско-

французской» и влияния Байрона. Пушкинский путь еще был открыт для Киреевского: «Впрочем, кто может разгадать границы возможного для поэтов, каков Пушкин, – им суждено всегда удивлять своих критиков»[4]. Киреевский судит о Пушкине в «границах возможного». Гоголь пять лет спустя судит о Пушкине в окончательных формулах (а вопрос о влияниях игнорирует вовсе): «явление чрезвычайное», «единственное явление русского духа»[5]. При живом поэте ему даны уже «памятниковые» эпитеты. Они и станут завязкой того процесса, какой можно назвать национальной пушкинской герменевтикой, процесса русской мысли о Пушкине, который растянется на столетие и пройдет путь от гоголевской статьи до блоковской речи 1921 года.

Гоголевская статья смогла стать истоком этого пушкиноведческого процесса как особого рода критическая статья. В дальнейшем в статье «О театре...» в «Выбранных местах из переписки...» он скажет, что «произнести же суд окончательный и полный над поэтом может один тот, кто заключил в себе самом поэтическое существо и есть сам уже почти равный ему поэт...» (8, 275).

Можно на эти строки взглянуть как на сильнейшее определение преимуществ критического суждения поэта о поэте, такого, какое и составляет теоретический предмет настоящей книги[6], над суждением профессионально-критическим. Гоголевское слово о Пушкине это слово поэта о поэте, и оно сильно своей основой лирической. Образ Пушкина здесь интенсивно окрашен словом Гоголя; критик-поэт своим словом исподволь пользуется для самоотождествления с Пушкиным и выстраивания координат мира собственного. Так, описан пушкинский путь от плененности «величавой характерностью» гор Кавказа в ранних поэмах к русским «обыкновенным равнинам» (от «брегов Тавриды» к «сереньким тучкам» в собственном пушкинском описании в программных строфах отрывков из путешествия Онегина) – и в описании этом исподволь формируются основные сквозные константы космоса «Мертвых душ» с его завершающим образом родного пространства, разметнувшегося «ровнем гладнем»: «не опрокинется назад голова посмотреть на громоздящиеся без конца над нею и в вышине каменные глыбы...» (6, 220, 246). Ситуацию пушкинскую Гоголь-художник описывает в своем ярком слове, прообразуя и прогнозируя творческую ситуацию собственную.

Так, в статье из «Арабесок» он произвел суд над Пушкиным как «почти равный ему поэт». И в этом было отличие его творческо-

го суда – «окончательного и полного» – от сколь угодно проницательного профессионально-критического (скажем, Белинского). В текущей прижизненной пушкинской критике гоголевская статья о нем как явлении чрезвычайном тоже стала сама явлением чрезвычайным.

Абсолютный поэт, вне сравнения и общего литературного ряда, – таков у Гоголя Пушкин. Абсолютный поэт это русский национальный поэт, который перерастает себя и возводится в самых первых строках статьи в ранг «явления русского духа». И самая личность его возводится в символическую фигуру «русского человека в его развитии», условно означенную сказочным сроком в двести лет, – фигура мифологическая. Это возведение чистого поэтического качества в степень монументального национально-исторического явления – основная фигура мысли статьи, и она открывает тему, которую будет решать последовавшая за Гоголем русская мысль о Пушкине. Как поэт перерастает в Пушкине собственные границы, оставаясь самим собой как поэтом (из поэта в пророки, как, наконец, открыто скажет Достоевский), – главная тема нашей вольной творческой пушкинистики в XIX–XX вв.

Но за этим гоголевским увенчанием живого поэта хрестоматийными формулами ситуация крылась двусмысленная. Человек эпохи, В.А. Соллогуб, вспоминал о Пушкине: «Во всяком случае, он не ожидал, чтоб имя Гоголя стало подле, если не выше, его собственного имени»[7]. Между тем это именно происходило уже при Пушкине, и это была работа нового критика, Белинского. В «Литературных мечтаниях», своем дебюте (осень 1834 г., как раз когда Гоголь свою статью закончил), он объявил о «конце» Пушкина и пушкинского периода в литературе[8], а в следующей статье, уже гоголевской («О русской повести и повестях г. Гоголя» (ноябрь 1835), гоголевская пушкинская статья уже вышла), новый писатель объявлен «главою литературы, главою поэтов» и поставлен «на место, оставленное Пушкиным»[9]. По воспоминанию П.В. Анненкова, Гоголь был «осчастливлен» статьей Белинского[10], в которой он выходил на первое место в литературе *за счет Пушкина.* Был осчастливлен, но в положение попадал неизбежно двусмысленное. Он ответил на это великолепной статьей, открывшей пушкинский миф. Но, открывая миф, он разговор о живом поэте своими окончательными формулами по существу закрывал, что и подтвердила немедленно пушкинская судьба – «во цвете лет, в средине своего великого поприща»[11].

Пушкина в самом деле не стало, и он обратился для Гоголя в идеальное воспоминание и полусакральный образ, всегда помогавший по мере надобности.

В позднейшем своем развернутом высказывании о Пушкине он уже судит о нем как новый глава поэтов. Это новое высказывание в панорамной статье «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность» (1846), уже без Пушкина, можно считать второй гоголевской концепцией Пушкина взамен целостной концепции в первой статье в «Арабесках». Существенное различие между двумя концепциями-статьями прежде всего в понимании Пушкина как явления национального. В центре новой концепции ключевая фраза: «Пушкин был дан миру на то, чтобы доказать собою, что такое сам поэт, и ничего больше...» (8, 381) – взамен ключевого определения – «явление русского духа» – в ранней статье. Качество абсолютного поэта одновременно усилено и ограничено в новом определении – с превышающей категорией русского духа оно уже программно не связано («... и ничего больше»). На месте этой категории является «дух просыпающегося времени» с новыми «вопросами», от которых Пушкин поставлен теперь в стороне. Этот дух идейно определяется: «Христианским, высшим воспитаньем должен воспитаться теперь поэт. Другие дела наступают для поэзии».

Гоголь от имени *послепушкинской* литературы как первый ее представитель и идеолог объявляет необходимостью для нее *преодоление Пушкина*. «... Нельзя служить и самому искусству – как ни прекрасно это служение, – не уразумев его цели высшей <...> нельзя повторять Пушкина. Нет, не Пушкин и никто другой должен стать теперь в образец нам: другие уже времена пришли» (там же, 407–408). Пушкин в статье из «Арабесок» был на двести условных лет впереди своей современности – но уже через десять лет он отстал от нее. Эстетическая характеристика в той статье была тождественна национально-исторической характеристике, была эта целостная «эстетическая идейность»[12] – эстетическая и идейная характеристики начинают теперь расходиться. Пушкин скорее теперь предстает явлением чистого искусства, и в поэтическом его портрете форсированы черты античного образа – поэт как «звонкое эхо» сводится к свойству *отзывчивости*, в которой тонут как личность поэта («Все наши русские поэты <...> удержали свою личность. У одного Пушкина ее нет»: 8, 382), тонет, таким образом,

«русской человек в его развитии», как тонут и всяческие *вопросы*. Пушкинский же круг поэтов уподобляется «какой-то поэтической Элладе». Античный образ поэта и христианское воспитание как для писателя задача новая, современная – размежеваны в этой поздней гоголевской картине.

Так в завершающем суждении Гоголь отодвинул Пушкина в прошлое, в отошедшую поэтическую Элладу, от новой умственной современности и новой духовной задачи, какую в это время и в этой книге («Выбранные места из переписки с друзьями») он берет на себя, – провел историческую черту между Пушкиным и собственной миссией и в этих целях не обошелся без известной стилизации античного поэта-эха.

В недавней статье М. Вайскопф путем сопоставительного анализа обнаружил неожиданные сближения этих последних пушкинских тезисов Гоголя с пушкинским циклом Белинского тех же 1840-х годов. Автор статьи считает даже возможным говорить об «обратном влиянии Белинского на пушкинистику позднего Гоголя» и подтверждает свое заключение выразительными параллельными местами из текстов того и другого. Оппозиция исключительной художественности Пушкина современным «вопросам» определенно высказана в пушкинском цикле статей Белинского в 1843–1846 гг., что сближает общий взгляд его и Гоголя на явление Пушкина, при углубившейся в то же время идеологической пропасти между ними в понимании самих «вопросов»[13].

В составленном автором оглавлении задуманного им в 1850–1851 гг. тома статей для нового издания (см. выше) статья 1846 года присутствует под титулом «В чем особенности русского поэта», статья из «Арабесок» отсутствует, что говорит, вероятно, о том, что для позднего Гоголя она уже неактуальна и в представлениях автора не соединяется с новой концепцией Пушкина в статье из «Выбранных мест».

Оппозиция гоголевского и пушкинского направлений с обеих сторон завяжется сразу же после смерти Гоголя («Очерки гоголевского периода русской литературы» Чернышевского (1855) и ответ Дружинина – «Критика гоголевского периода русской литературы и наши к ней отношения» с идеей чистого искусства как знаменем направления пушкинского (1856)), заложена же она Белинским с его критического дебюта в середине 1830-х и с последних суждений о Пушкине Гоголя самого в 1846 г., в «Выбранных местах».

Оппозиция была до крайности заострена уже в самом конце века розановской идеей отрицательной роли Гоголя в русской литературе. «Известен взгляд, по которому вся наша новейшая литература исходит из Гоголя; было бы правильнее сказать, что она вся в своем целом явилась отрицанием Гоголя, борьбою против него»[14]. Явление Гоголя исказило путь литературы и отклонило, сбило ее с пути, с магистрального пушкинского пути. «Он знал, он не мог не знать, что он погасит Пушкина в сознании людей и с ним – все то, что несла его поэзия». Гоголь погасил и вытеснил Пушкина из сознания русских читателей – и здесь острое наблюдение: «Если, открыв параллельно страницу из “Мертвых душ” и страницу же из “Капитанской дочки” или из “Пиковой дамы”, мы начнем их сравнивать и изучать получаемое впечатление, то тотчас заметим, что впечатление от Пушкина не так устойчиво. Его слово, его сцена как волна входит в душу и как волна же, освежив и всколыхнув ее, – отходит назад, обратно; черта, проведенная ею в душе нашей, закрывается и зарастает; напротив, черта, проведенная Гоголем, остается неподвижною; она не увеличивается, не уменьшается, но как выдавилась однажды – так и остается навсегда»[15].

Слово Гоголя оставляет в читательской памяти незарастающую черту, магически в нашу память ложится, врезается в память, совсем не так, как страница из «Капитанской дочки». Читатель Пушкина и Гоголя признает верность этого наблюдения. Замечая его, неизвестно, помнил ли Розанов, что ведь он пересказывает здесь то, что писатель Гоголь сам знал за собой и с некоторым страхом сам за собой описывал; в «Авторской исповеди» он говорил по случаю своей несчастной книги: «Если и эта книга, которая не более, как рассуждение, говорят, неопределительностью своею производит заблуждения, распространяет даже ложные мысли; если и из этих писем, говорят, остаются в голове, как живые картины, целиком фразы и страницы, – что же было, если бы я выступил с живыми образами повествовательного сочинения наместо этих писем? Я сам слышу, что я тут гораздо сильней, чем в рассуждениях. Теперь еще может меня оспаривать критика, а тогда вряд ли бы в силах был меня кто опровергнуть. Образы мои были соблазнительны и так бы застряли крепко в головы, что критика бы их оттуда не вытащила» (8, 457–458).

Сам же он здесь описывает действие своих текстов на читателя как действие насильственное, о его отличии от действия слова пушкинского здесь он не говорит, но отличие заключено в самом

описании. Его миссия – слово-действие, сверхактивное слово: «простой картиной действительности, оглянутой глазом современного светского человека, никого не разбудишь: богатырски задремал нынешний век <...> Найдешь слова, найдутся выраженья, огни, а не слова, излетят от тебя, как от древних пророков...» (8, 278–291). Это он говорит Языкову и называет это свойство слова лирическим воззваньем к дремлющему человеку, но это он говорит о собственном слове. От «простой картины действительности» он отказывается, отказывается возвратить читателю просто ту «натуру», что взял от действительности: «Возвратить людей в том же виде, в каком и взял, для писателя-творца даже невозможно: это дело сделает лучше его тот, кто, владея беглою кистью, может рисовать всякую минуту все, что проходит пред его глазами, не мучимый и не тревожимый внутри ничем» (8, 456).

Писатель-творец, каким себя здесь чувствует Гоголь, это на фоне Пушкина в последнем гоголевском его описании как «звонкого эха» – фигура новая и иная. Говоря о Пушкине в панорамной статье 1846 года, Гоголь трижды (!) цитирует как девиз поэта *Не для житейского волненья, Не для корысти, не для битв... Для звуков сладких и молитв* и заключает, что, имея «полный арсенал орудий поэта», он с ним на битву не вышел (8, 382). На этом уже отходящем фоне писатель-творец назначается «к служенью более значительному» (там же, 407). Так образуются как реальности нашей литературной истории пушкинское и гоголевское ее направления[16]. И так образуются в средоточии их как два сильнейших центра притяжения для русской литературы не только их золотого века пушкинское и гоголевское слово.

О пушкинском слове нельзя не сказать как о свойстве универсальном, о том, что оно соразмерно реальности и к ней состоит в свободном соотношении, как поэтическое слово, сохраняющее свою независимость от реальности, но и за ней признающее и словно оберегающее ее независимое от слова и от поэзии бытие. Слово Гоголя по отношению к той же реальности – суперактивное и чрезмерное, сверхсильное и посягающее на вторжение в реальность и на ее переустройство, слово-действие, слово-орудие преображения жизни словом; слово магическое, сверхсуверенное, с тенденцией к поглощению собою реальности. Мы помним, как Гоголь в «Выбранных местах», в статье, «что такое слово», приписал Пушкину афоризм о том, что «слова поэта суть уже его дела» (8, 229); но, возможно, если он и слы-

шал это, или что-то такое, от Пушкина, то принял как собственную выношенную мысль и, наверное, усилил, возвел в свою степень и отчеканил как собственную формулу (как он и поступал постоянно, передавая слышанные им пушкинские слова, например, знаменитую «пошлость пошлого человека» как чисто по-гоголевски оформленную формулу своего дара), поскольку магическое отношение к слову как прямому действию было в высшей степени свойственно ему самому.

Розанов свой пассаж об отрицательном деле Гоголя и о силах, которым он таким образом послужил, так свой пассаж заключает: «Мы уже сказали ранее, что направление и источник гения всего менее лежит в воле его личного обладателя. Но сознать этот гений, но оценить его для людей и для будущего – это он может. Гоголь погасил свой гений. Неужели и это недостаточное свидетельство того, чем он был?»[17]

По существу не смея судить о таком заключении, заметим, что тему «Пушкин и Гоголь» Розанов им никак не закрыл. В следующем столетии тема будет обсуждаться как по-прежнему тема центральная для понимания пути нашей литературы в фундаментальном исследовании Андрея Белого[18], а также автором двух других интересных книг о том и другом[19].

Мы же сейчас вернемся к тому, как Гоголь Пушкину послужил, завязавши в русской мысли пушкинский миф. Процесс его сотворения статьей «Несколько слов о Пушкине» имел органически-объективный характер прорастания гоголевского зерна, брошенного в национальное умственное поле; самый идейный рисунок гоголевской статьи (как и следующей, второй статьи в «Выбранных местах») пошел в разработку в открывшемся процессе русской мысли о Пушкине, при этом мотивы того и другого из разновременных и разнохарактерных пушкинских образов отразились в сильнейших будущих событиях-отражениях – Достоевского и Блока.

Достоевский речь свою прямо начал цитатой из Гоголя, тут же развив ее «от себя»: «“Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа”, – сказал Гоголь. Прибавлю от себя: и пророческое»[20]. Достоевский взял себе опорой тезис первой гоголевской статьи и, цитируя «явление русского духа», не вспоминал определение «сам поэт» из статьи второй. Речь Достоевского шла в развитие образа Пушкина в первой гоголевской статье и вразрез с отклонившимся от первого образом в более поздней статье.

На гоголевское «поэт, и ничего больше» Достоевский речью своей отвечал: нет, именно *больше*. Прибавлением к Гоголю «от себя» он поднял тему поэта-пророка и открыл бесконечный в будущем спор о соотношении двух этих образов у Пушкина. И в речи своей говорил как пророк о пророке. Соответственно речью своей он хотел покончить с античным образом Пушкина. Ему в противоположность он строил о Пушкине миф христианский и речью своей открыл путь философской, религиозной, христианской пушкинистике в основном уже будущего, XX века. Гоголь в поздней статье развел чистого поэта Пушкина с новой задачей христианского воспитания, которую взял на себя; Достоевский тридцать с лишним лет спустя Пушкина с задачей этой совместил.

В иную историческую эру иная гоголевская парадигма проступит в пушкинской речи Блока: после достоевского (а затем соловьевского) посвящения поэта в пророки он вернется к другому гоголевскому – «сам поэт»: «Мы знаем Пушкина – человека, Пушкина – друга монархии, Пушкина – друга декабристов. Все это бледнеет перед одним: Пушкин – поэт.

Поэт – величина неизменная»[21]

– и примет от Пушкина руководящее имя Аполлона, возвратившись к гоголевским античным ассоциациям. В 1921 г. в устах Блока это имя и архаично и злободневно, злободневно-архаично: перед лицом трезвого признания разрыва новой истории с Пушкиным, прозвучавшего на том же вечере в речи Ходасевича, с одной стороны, и новой советской чиновничьей черни – с другой, Блок этим именем подтвердит, что поэт во всех исторических переменах – «величина неизменная», как и дело поэта, его «назначение», не нуждающееся в превышающих определениях.

Блоковской речи сопутствовало в те же 1920-е годы становление научного пушкиноведения, также имевшего в качестве отдаленной точки отталкивания исходный гоголевский пафос – «явление чрезвычайное», «единственное явление русского духа». Новая наука этому пафосу с самого своего начала себя противопоставила, она начала с низложения пушкинского мифа и абсолютного статуса, каким Пушкин пользовался в традиции вольной творческой пушкинистской критики: «В общем для последних лет характерен сдвиг от “абсолютного” Пушкина к сравнительно-историческому его изучению»[22]. Тогда же скрыто оспорил исходный гоголевский пафос Юрий Тынянов, заявивший, что ценность Пушкина велика, но «вовсе не

исключительна», и с историко-литературной точки зрения он «был только одним из многих в своей эпохе»[23]. Историко-литературная точка зрения начала в 1920-е годы с того, что сразу оспорила пушкинский миф[24].

2

В составе гоголевской литературной критики можно различить два рода или даже два жанра критических выступлений, направленных либо вовне, на литературу вокруг себя, в том числе и на Пушкина, либо же на себя самого, вовнутрь, на свое же слово. Образцом первого жанра можно считать большую статью «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность» в заключении «Выбранных мест», статью, выше названную панорамной (единственное в середине пушкинско-гоголевского века столь широкое и полное обозрение более чем столетнего цикла нашей словесности, собственно, всего ее к тому моменту пути, при этом не пропустив ни одного значительного имени, – панорама не за какой-нибудь последний год, как тогда было принято в критике, а за полный век и более, от петровского времени до нынешней современности); образец же второго жанра субъективной автокритики Гоголя представлен другим большим текстом, позднее (посмертно) названным (С.П. Шевыревым) «Авторской исповедью», сам же Гоголь прямо в тексте определил его характер как «повесть моего авторства» (8, 438).

«Как случилось, что я должен обо всем входить в объясненья с читателем, этого я сам не могу понять» (8, 463). В объяснения с читателем он начал входить с «Ревизора», с которого и начались осложнения его отношений с читателем-зрителем, породившие последовательный ряд новых авторских толкований, как прозаических, так и прямо драматургических: «Театральный разъезд после представления новой комедии» – «Развязка Ревизора», «пьеса-оборотень», как потом назовет ее Вячеслав Иванов[25]. Но этот оборотень по перетолкованию столь ошеломляюще-радикальному и был предназначен автором, наконец, завершить (ровно спустя десять лет после первого представления) все еще для автора незаконченную комедию («Да как же в самом деле вы не заметили, что “Ревизор” без конца?»[26]): «“Ревизор” должен быть напечатан в своем полном виде, с тем заключением, которое сам зритель не догадался вывесть. Заглавие должно быть такое: “Р е в и з о р с Р а з в я з к о й. К о м е д и я в п я т и

действиях, с заключением..."» (13, 116). Шевырев по получении поручения выскажет опасение, что привыкшему к «Ревизору» зрителю может показаться, что автор «слишком заботится о толковании своей пьесы»[27]. Но опасение даже окажется слабым в сравнении с негодованием, с каким откажется от нового толкования М.С. Щепкин, как раз и назначенный Гоголем быть главным героем «Развязки» и ее идеологом (он и должен будет сказать, что «Ревизор» без конца): «Не давайте мне никаких намеков, что это-де не чиновники, а наши страсти; нет, я не хочу такой переделки <...> После меня переделывайте хотя в козлов, а до тех пор я не уступлю вам даже Держиморды, потому что и он мне дорог»[28].

И Вяч. Иванов, который будет рассматривать ситуацию, заключит, что новый «примысел» принадлежал не Гоголю-художнику, а «Гоголю-стражу над художником», но тут же прибавит, что этот страж «был в свою очередь художник, и вымышленное им оправдание своего творения было новым преображением последнего»[29].

«Ревизор» оставался для автора без конца на протяжении десятка лет, тем более без конца до конца оставались «Мертвые души». С читателем двух этих главных своих творений автор и будет вступать в нескончаемые объяснения, имевшие целью договорить их, «закончить». Автотворческий комментарий к себе самому и составит интимную, сокровенную часть гоголевской творческой науки. Гоголь – страж над самим собой – оставался художником, и его комментарий к себе самому был новой художественной работой. И первой такой работой стал знаменитый эпиграф к «Ревизору», присоединенный к комедии и тем самым ее возглавивший лишь в третьем ее издании, шестью годами после первого и после премьеры, в 1842 г.

На зеркало неча пенять, коли рожа крива. Есть такое замечание об этом слове, что автор его «относил и к себе, и именно в этом качестве нам неизбежно приходится отнести его и к себе <...> Нужно только понимать, какой дорогой ценой такое объектное, зеркальное (и даже "зерцальное") видение самого себя дается автору – прежде всего субъекту своего видения в своем же собственном произведении»[30].

Согласившись с таким пониманием, мы примем Гоголя по максимуму, какой развернется в последующих его признаниях, в том числе и о том, почему ему приходится так объясняться с читателем. «Но, начавши некоторые объяснения по поводу моих сочинений, я должен был неминуемо заговорить о себе самом, потому что сочине-

нья связаны тесно с делом моей души» (8, 463). Такой взгляд на эпиграф к комедии позволит разглядеть и заложенный в нем дальнейший путь к «Развязке Ревизора», где будет объявлен как задача для каждого зрителя и читателя «поворот смеха на самого себя, противу собственного лица»[31]. Обсуждением эпиграфа «Развязка» и открывается. Один из актеров обижен: «Разве у меня рожа крива?» А другой ему отвечает: «Но, друг мой, Семен Семеныч, странный и ты опять вопрос задал. Ведь ты же опять и не красавец, как и мы все грешные. Нельзя же сказать уж так напрямик, чтобы твое лицо было образец образцом. Как ни рассмотри, немножко косовато, ну а что косо, то уж и криво»[32].

Видимо, у Семена Семеныча обычное нормальное лицо, ну, не красавец, ну, немножко косовато, но зеркало Гоголя ему показывает эту внешнюю косоватость, помноженную на внутреннюю, как обидную кривую рожу.

То есть автор дает нам понять, что этот портрет относится вообще к любому и всякому лицу в современном ему человечестве. В том числе и ко всякому в зрительном зале, перед которым автор поставил комедию как зеркало и говорит: смотритесь в нее как в зеркало. «С помощью зеркала замыкается круг, обымающий сцену вместе со зрительным залом»[33]. Но и в том числе к своему же авторскому лицу, какое автор не исключает из общего круга, объединяющего с комедией зрительный зал, а ставит в центр его как автор этого круга. Позже автор «Мертвых душ» будет признаваться, что своих уродов он брал из себя самого: «Никто из читателей моих не знал того, что, смеясь над моими героями, он смеялся надо мной <...> Герои мои еще не отделились вполне от меня самого, а потому не получили настоящей самостоятельности» (8, 293, 295). Но это отдельная тема, глубокая и таинственная, автозеркальная тема, до которой наш взгляд на Гоголя не углубился еще – до взгляда Гоголя на себя, согласно которому весь его мир ведь можно представить как автопортрет. Наш взгляд на Гоголя все еще слишком внешний, и в эту тайну художника мы не можем пока углубляться. К объяснению же эпиграфа в «Развязке Ревизора» можно сейчас вернуться.

Просто немножко косовато любое лицо, ну а *что косо, то уж и криво*. Это будет называться у формалистов обнажением приема (того самого, какой он в «Авторской исповеди» сам разъяснял, что «возвратить людей в том же виде, в каком и взял», для писателя-творца невозможно).

Одновременно же с формалистами в 1926 г. Вячеслав Иванов признает: «Нельзя отрицать своеобразную красоту примитива в этом зримом превращении города плутов в город чертей» – и разглядит эволюцию Гоголя от «Ревизора» с его вещим эпиграфом к душеспасительной притче «Развязки» как эволюцию от общественной комедии Аристофана (которого назвал как свой образец в «Театральном разъезде» сам Гоголь, см.: 5, 143) к следующему акту общечеловеческой эстетической эволюции – к «характерным чертам средневекового действа» – и заключит об этой кривой художественного гоголевского пути, что она «опять и по-новому обличает бессознательное тяготение Гоголя к большим формам всенародного искусства»[34].

Статья Иванова возникла как теоретическое введение к «мыслимой постановке “Ревизора”» и посвящена Вс. Мейерхольду, готовившему свой знаменитый спектакль. Она отталкивалась полемически от типичного представления о «реализме у Гоголя» как того, «что еще недавно слыло таковым. А это развязывает нам руки в дальнейших наших соображениях». Статья возвращала Гоголя к «исторически-первоначальному ядру комедии» в виде аристофановской «парабазы» – «воинственного наступления на ряды зрителей», которому отвечал «гомерический хохот смеющегося над собой самодержавного народа»[35]. Момент парабазы Иванов усматривал в реплике Городничего, обращенной как бы в зрительный зал: «Чему смеетесь?» В позднейшей «Развязке» ее разъяснял сам автор: «В монологе, обращенном к самому себе, актер обыкновенно обращается к стороне зрителей»[36]. Но хохота самодержавного народа на премьере 1836 г. автор из зала не встретил, и это вызвало череду дальнейших его объяснений с читателем, вплоть до «Развязки», разъяснявшей тот смысл, «которого сам зритель не догадался вывесть». «Развязкой» Гоголь «уже не хотел оставлять публике никакой свободы восприятия» и должен был организовать его сам[37].

В дальнейших авторских объяснениях был назван и комедийный источник – Аристофан. Но мрачный спектакль Мейерхольда навстречу ему не пошел. Шаг навстречу был сделан в более раннем знаменитом тоже (прежде всего благодаря Михаилу Чехову – Хлестакову) мхатовском спектакле К.С. Станиславского в 1921 г.: «Смелым новшеством был финал спектакля, когда знаменитую фразу: “Чему смеетесь? Над собою смеетесь!” – городничий произносил при полном освещении зрительного зала, выдвинувшись на авансцену и опершись ногой на край рампы»[38]. Мгновенно включенное

полное освещение зала (после реплики вновь выключенное) и было эффектом зеркала, объединившего сцену с публикой в зале, эффектом, какой и был прописан в гоголевском эпиграфе.

3

Так проницательно прочитавший в 1926 г. «Ревизора», тот же критик за десять лет до того дал жесткую общую формулу гоголевского итога в статье о Достоевском и в сравнении с ним, а именно формулу их «полярной противоположности»: «у одного лики без души, у другого – лики душ»[39].

Лики без души – такого в гоголевской критике накопилась целая коллекция, целый набор определений гоголевской художественной бесчеловечности. Но как-то все-таки надо согласовать их и самую гоголевскую художественность с необыкновенной ролью слова «душа» в художественной теории Гоголя, «повести моего авторства», бесконечных его объяснениях с читателем и с громкой его декларацией в письмах по поводу «Мертвых душ»: «Создал меня Бог и не скрыл от меня назначенья моего. Рожден я вовсе не затем, чтобы произвести эпоху в области литературной. Дело мое проще и ближе <...> Дело мое – д у ш а и п р о ч н о е д е л о ж и з н и. А потому и образ действий моих должен быть прочен, и сочинять я должен прочно» (8, 298–299).

Вот так прочно была им сочинена в поэме смерть прокурора с густыми бровями – одно из сильнейших и жесточайших мест в его философии человека. Только «одно бездушное тело» скончавшегося прокурора впервые и подало мысль о его душе. «Тогда только с соболезнованием узнали, что у покойника была, точно, душа, хотя он по скромности своей никогда ее не показывал» (6, 210).

Зеркалом души прокурора явилось – впервые – его бездушное тело.

«Мертвые души» сочинялись, как известно, во внутреннем соотнесении с поэмой Данте. Такое соотнесение можно найти и в этом эпизоде. Данте в аду встречается с душами, чьи тела еще на земле, и он удивляется: ты разве умер? А душа отвечает, что нет, он еще на земле, ест, пьет, спит и носит платья, а она, душа, еще до смерти уже в аду: «Душой в Коците погружен давно, / А телом там обманывает взоры», как переводит М.Л. Лозинский (песнь 33). Наоборот у Гоголя с прокурором – душа обнаружилась запоздало лишь в результате смерти. Место трагическое, но трагическое по-гоголевски: явление души в человеке, но только задним, уже безнадежным числом, когда

изменить и поправить нельзя уже ничего, нельзя вернуть человеку душу. Это тоже «последняя сцена жизни», как было сказано автором-толкователем о немой сцене в «Развязке Ревизора», заставляющая всякого человека-читателя, как сказано там же, испугаться себя самого[40].

Словно вывернутое, обратное, запоздалое и безнадежное, непоправимое заключение о душе от бездушного тела. Но таков метод Гоголя. Такую вывернутую логику комического изображения он задолго уже культивировал и описывал как свой любимый прием в одной из статей в «Арабесках»: «Притом самые ошибки уже подают идею о том, как избежать их, бесхарактерное подает мысль о характерном, мелкое и плоское вызывают в противоположность дерзкое и необыкновенное, углубление вниз подает идею о возвышении вверх и наоборот. Гений богач страшный, перед которым ничто весь мир и все сокровища»[41].

Вывернутая логика гоголевской поэтики, и гений в последней фразе здесь – фигура ликующая. Но это раннее описание еще не о человеке, а о головокружительных возможностях новой архитектуры. До бездушного тела прокурора с бровями еще далеко. Когда мертвое тело впервые подаст идею о том, что была в нем душа. Еще до этого далеко, но метод уже описан.

В дальнейшем таких деклараций своего основного принципа у художника Гоголя тоже целая коллекция, и они хорошо известны. «Разве все, до малейшей излучины души подлого и бесчестного человека не рисуют уже образ честного человека?» («Театральный разъезд», 5, 143). Разве это не в точности то, что было описано в ранней статье: *углубление вниз подает идею о возвышении вверх*... Та же вывернутая, обратная логика обращается на человека и превращается в то, что было в одном исследовании названо «негативной антропологией Гоголя»[42]. Словно автоматически излучины подлой души рисуют образ честного человека.

М.П. Погодин так описывал сюжет «Мертвых душ»: автор шествует по длинному коридору и открывает одну за другой двери в разные комнаты, и в каждой сидит урод. Но ведь это собственное слово автора о своих лицах – *урод*, и вот еще одна его декларация, каких у него, повторим, коллекция: чтобы мы в уроде почувствовали «идеал того, чего карикатурой стал урод» (8, 317). Так излагалась художественная стратегия в письме А.О. Смирновой («калужской губернаторше») в «Выбранных местах».

Потому что это не просто гоголевский прием, а его просчитанная стратегия: вывернуть карикатуру, имея только ее, и открыть за ней обратный идеал. Словно вывернуть перчатку на лицевую сторону. Так и было в стратегии его поэмы в замысле будущих томов запланировано – вывернуть Чичикова и Плюшкина налицо, как перчатку. «О, если б ты мог сказать ему то, что должен сказать мой Плюшкин, если доберусь до третьего тома “Мертвых душ”!» (8, 280). Не добрался.

Это он говорит Языкову и тут же описывает необходимый поэту язык. «Найдешь слова, найдутся выраженья, огни, а не слова, излетят от тебя, как от древних пророков...» (8, 281). И не от будущего ли Плюшкина, получается, должны излететь такие слова?

Как случилось, что пришлось без конца объясняться с читателем, «хотя автор и должен был весь спрятаться за своих героев» (8, 463)? Но как за них спрятаться, если они еще не готовы и к третьему тому должны еще немалое получить от автора же, прямо из запасов его души? «Я думал, что лирическая сила, которой у меня был запас, поможет мне изобразить так эти достоинства, что к ним возгорится любовью русской человек, а сила смеха, которого у меня также был запас, поможет мне так ярко изобразить недостатки, что их возненавидит читатель, если бы даже нашел их в себе самом» (8, 442).

Обе силы встретились в состоявшемся первом томе поэмы, разбор недостатков которого «в отношеньи к искусству и творческой науке» автор взял на себя: «Ни в каком случае не следовало выдавать сочинения, которое, хотя выкроено было не дурно, но сшито кое-как белыми нитками, подобно платью, приносимому портным только для примерки» (8, 288). Как *выкроено* и как *сшито* – извлеченные из портновского дела поэтологические категории чисто гоголевские.

Путь к будущим Чичикову и Плюшкину был впереди, и по стратегии автора это была негативная антропология, путь инверсивный. Для автора это был путь единый, который он до конца не прошел. Грандиозная инверсия, о которой близкие читатели судили, пользуясь тем же словом, что автору надо будет как-нибудь *вывернуться*, как Д.Н. Свербеев в 1843-м, на переходе к тому второму писал тому же Языкову: «... Все ждут второго тома, друзья Гоголя с некоторым опасением, а завистники и порицатели говорят: “посмотрим, как-то он тут вывернется”»[13].

Надо было вывернуться на Дантов манер, при их с Вергилием переходе из ада в Чистилище. Этот момент у Данте – целая технология, до сих пор вызывающая затруднения у комментаторов, так что

сам Флоренский в траектории поворота Вергилия с Данте в этой точке специально математически разбирался: некий кульбит, изворот, поворот по оси движения, где пришлось в абсолютной точке низа, цепляясь за Люциферову шкуру, именно извернуться, перевернуться вниз головой, чтобы дальнейшее нисхождение в самый низ обратить в восхождение на гору Чистилища. «Но я в той точке сделал поворот, / Где гнет всех грузов отовсюду слился» – по тому же Лозинскому.

Гоголю тоже надо было *вывернуться* на переходе к тому второму, сделать свой кульбит, поворот в точке низа, где гнет всех грузов слился, и негативная, апофатическая стратегия должна была здесь сработать в этой точке перехода и поворота. И она начала работать в картине пространства Руси. В финальном апофеозе первого тома ее положительное пространство описано сплошь отрицательными частицами: «не развеселят, не испугают взоров дерзкие дива природы <...> не опрокинется назад голова посмотреть на громоздящиеся без конца над нею и в вышине каменные глыбы...» (6, 220).

Но ландшафт деревни Тентетникова, открывающий том второй (то, что нам из него известно), сразу можно читать обратным образом, разом снимая все эти «не»: здесь именно *опрокинется назад голова*. «Как бы исполинской вал какой-то бесконечной крепости, с наугольниками и бойницами, шли, извиваясь, на тысячу слишком верст горные возвышения <...> На отдаленном небосклоне лежали гребнем меловые горы, блиставшие белизною даже и в ненастное время, как бы освещало их вечное солнце» (7, 7–8). Пейзаж, словно автором вывезенный с новой родины, из Италии, во исправление родного пространства. Оно в первом томе раскинулось *ровнем гладнем*, а тут вдруг – *гора*, и даже *горы*. С горой Чистилища у Данте – а на вершине ее земной рай – проведено сравнение в книге Е.А. Смирновой, земным же раем у Гоголя названа здесь деревня Тентетникова[14].

У Гоголя апофатическая стратегия с силой сработала в пространственной и пейзажной картине в апофеозе первого тома, на переходе же ко второму тому повернула сразу строить пейзаж утопический. Дело было за утопической антропологией, но ее найдено не было, и это стоило Гоголю жизни.

В мучительном ходе писания тома второго ему приходит на ум, что, «как честный человек, я должен бы оставить перо», но тут же следует признание, что он знает одно наслажденье – «наслажденье т в о р и т ь <...> и не писать для меня совершенно значило то же, что не жить» (8, 458–459). Что и подтвердилось в конце концов.

4

Что остается договорить, по сути, это уже постскриптум. Если начато было с Пушкина (обширнейшая мысль Гоголя о Пушкине, породившая после Гоголя целый процесс в русской мысли, творчески богатый и достаточно долгий), то впереди за Гоголем Достоевский. Магистральный путь словесности нашей в переходах трех этих имен. В достоевсковедческом мире сейчас не принято признавать существенное присутствие Гоголя в Достоевском[45], скорее хотят возводить его прямо к Пушкину мимо Гоголя. Но вопрос остается.

И у нас Достоевский уже возникал в цитате из Вячеслава Иванова, отчеканившего формулу их «полярной противоположности»: «у одного лики без души, у другого – лики душ». Но надо суметь прочитать чеканную фразу в ее чеканности, которую, кажется, было бы можно назвать и диалектичностью. Лик и душа – две эти строящие фразу реальности предстают в обратном соотношении. Но не сродни ли это инверсивной обратной логике гоголевской, описанной выше, его негативной антропологии? Не похож ли переход от Гоголя к Достоевскому внутри этой сдвоенной формулы в самом деле на вывернутую перчатку? И не читается ли и вправду чеканная фраза диалектической формулой не простой, а сложной противоположности двух писателей – не простой их противоположности, но противоречиво-преемственной связи в истории нашей словесности?

Теперь – почему постскриптум? Потому что даже автор «Бедных людей» уже за границей творческой науки Гоголя, хотя на само явление «нового писателя» он кратко сумеет откликнуться (в письме А.М. Вьельгорской в мае 1846 г., т. е. тогда же, когда написана панорамная статья в «Выбранных местах», полное обозрение нашей литературы за полтора столетия, но Достоевский уже за их гранью, и тогда же, видимо, «Авторская исповедь» сочиняется). Для Гоголя «новый писатель» – а ведь для первых читателей, таких, как Некрасов с Белинским, его явление было явлением «нового Гоголя».

«“Бедные люди” я только начал, прочел страницы три и заглянул в середину, чтобы видеть склад и замашку речи нового писателя (напрасно вы оторвали одних “Бедных людей”, а не прислали весь сборник, я бы его прочел, мне нужно читать все новые повести; в них хотя и вскользь, а все-таки проглядывает современная наша жизнь).

В авторе “Бедных людей” виден талант, выбор предметов говорит в пользу его качеств душевных, но видно также, что он еще молод. Много еще говорливости и мало сосредоточенности в себе: все бы оказалось гораздо живей и сильней, если бы было более сжато. Впрочем, я это говорю еще не прочитавши, а только перелистнувши» (13, 66).

Этими беглыми стилистическими замечаниями (на «склад и замашку речи нового писателя») гоголевская творческая наука все же сказалась в этой беглой литературной критике. Автор «Бедных людей», совсем, конечно, не зная о ней, ответил тогда же по своему достоевскому существу: «Не понимают, как можно писать таким слогом <...> Роман находят растянутым, а в нем слова лишнего нет»[46].

Сдвоенная формула Вяч. Иванова прочитывается как вопрос и ответ. Гоголевский вопрос и художественный ответ Достоевского. Лики без души – негативная антропология Гоголя – это был вопрос, обращенный ко всей литературе. Страшное дело Гоголя в нашей литературе – разъятие образа человеческого. Операция болезненная, но по новозаветной модели произведенная. Он первый у нас произвел разделение образа на человека внешнего и внутреннего. «*Но если внешний наш человек и тлеет* [мертвые души!], *то внутренний со дня на день обновляется*» (2 Кор. 4, 16). Сдвоенная формула также как образец для формулы Вяч. Иванова. Разделение было резкое, при этом внешнего человека, согласно анализу Иннокентия Анненского, он развил детально, развил типическую телесность – «Нос», – внутреннего оставил в тени и тайне, «так что первый, осязательный, отвечал теперь за обоих <...> и этот первый весело принялся теперь царить – смеясь царить»[47].

Так смеясь царит рассказчик «Носа». Но при жизни Гоголя у него нашелся – единственный – религиозный читатель и так его прочитал:

«Ваш даже “Нос” напомнил мне, как я, позабыв в иную пору, что такое жизнь моя и чем я должен в жизни заниматься, точно иногда хлопочу, суечусь, беспокою других, а на деле оказывается, что ищу не больше, как своего носа, и, ощупав его наконец у себя, успокоиваюсь, как будто какое великое сокровище нашел... Пресмешная, право, эта шутка ваша! Беремся, напр., исправлять других, примериваем к этому делу тот или другой ключ, а ключ этот ближе, пожалуй, наше-

го носа к нам, в истинном и уже готовом для нас раскрытии тайны нашего же "я". Подобная мысль будто сама собою приходит мне при чтении вашего "Носа"»[48].

Эти последние слова особенно замечательны. Так просто, «сама собою», приходит эта углубленная мысль, до которой все еще до сих пор не добрались интерпретации Гоголя. И самый ход углубления мысли и впечатления так простодушно описан: пресмешная шутка изображает нам заполняющую нашу жизнь пустую и внешнюю деятельность и обращает нас от нее к тому, что «ближе нашего носа к нам», к «единому на потребу». Так естественно происходит этот переход от смешного несбыточного нелепого происшествия ко внутренней задаче человека и «тайне нашего же "я"», и абсурдная история вдруг приобретает в этом простодушно-проницательном пересказе простые черты почти что евангельской притчи!

«Лики без души» – да, в пределе это дурацкий «нос», но вот как можно было его прочитать – как обращенную к внутреннему человеку и говорящую о внутренней его задаче. Так прочитавши, можно увидеть, как от обратного гротеск «Носа» готовил «Двойник», гротеск Достоевского.

По помянутым выкладкам Анненского, внешний человек оторван у Гоголя от сумеречного и тайного и отвечает один за обоих. Так, нос отвечает за все лицо, вмещающее и нос и душу. Но тем самым гипертрофия носа должна наводить на мысль о душе по той самой вывернутой логике, которую он любил описывать и по которой надо видеть наоборот. Столь резкая картина внешнего человека оставляла внутреннего человека в загадке. Того человека, *таящегося в человеке*, умопостигаемого и тайного, – не того ли самого «человека в человеке», после открытого Достоевским? И не наследует ли этот «концепт» – в самом деле через «преодоление», «восстановление» – тому расчленению, той работе, что произвел в человеческом образе Гоголь?

Он все-таки знал свое назначение – не эпоха в литературе, а «душа и прочное дело жизни». Но такой и была его эпоха в литературе между Пушкиным и Достоевским.

2010

[1] Пушкин. Дневники. Записки. СПб.: Наука, 1995. С. 36.

[2] См.: Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974. Т. 2. С. 194.

[3] *Гудзий Н.К.* Гоголь – критик Пушкина. Киев, 1913. С. 15.

[4] *Киреевский И.В.* Критика и эстетика. М., 1979. С. 53.

[5] *Гоголь Н.В.* Полн. собр. сочинений и писем. Т. 3. С. 90.

[6] Кажется, из больших имен в XIX в. один Тютчев не оставил ни строчки, которую можно было бы представить здесь.

[7] Пушкин в воспоминаниях современников. С. 307.

[8] *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. Т. 1. С. 87.

[9] Там же. С. 306.

[10] *Анненков П.В.* Литературные воспоминания. М., 1989. С. 151.

[11] Пушкин в прижизненной критике 1834–1837. СПб., 2008. С. 208–209.

[12] *Гиппиус В.В.* Гоголь. Л., 1924. С. 49.

[13] *Вайскопф М.* Птица-тройка и колесница души. М., 2003. С. 255–271.

[14] *Розанов В.В.* Несовместимые контрасты жития. М.: Искусство. 1990. С. 47.

[15] Там же. С. 228–229.

[16] Подтверждение их в своей терминологии как двух центральных линий в нашей литературной истории см. в недавней философской работе, выполненной «на материале одной из ведущих традиций русской литературы XIX–XX веков (Н. Гоголь, Ф. Достоевский, А. Платонов, А. Белый, Д. Хармс и А. Введенский), которую я определяю как д р у г у ю или э к с п е р и м е н т а л ь н у ю, отделяя от так называемой "придворно-дворянской" или "классицистской" литературы, литературы "о б р а з ц а" <...> Раздел между двумя "литературами" симптоматичен, он указывает на конфликт между двумя доминирующими формами мимесиса (а шире, между двумя в и д е н и я м и мира)» (*Подорога В.* Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы в двух томах. Т. 1: Н. Гоголь. Ф. Достоевский. М., 2006. С. 9).

[17] *Розанов В.В.* Указ. соч. С. 232.

[18] «Пушкин и Гоголь» – этой главой открыта книга «Мастерство Гоголя» (1934).

[19] «Гоголь оставил нам образ прозы, как Пушкин – образ поэзии» (*Терц А.* В тени Гоголя. М., 2009. С. 377). О магическом слове Гоголя см.: Там же. С. 565–651.

[20] *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. Т. 26. С. 136.

[21] *Блок А.* Собр. соч. Т. 6. С. 160.

[22] *Томашевский Б.В.* Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения. Л., 1925. С. 90.

[23] *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 78.

[24] Который много лет спустя будет поддержан интереснейшей новой формулой «мгновенной исключительности» Пушкина в высказывании С.С. Аверинцева, записанном за ним и переданном нам М.Л. Гаспаровым: «Пушкин стоит на переломе отношения к античности как к образцу и как к истории, отсюда его мгновенная исключительность. Такова же и веймарская классика» (*Гаспаров М.* Записи и выписки. М., 2000. С. 165).

[25] *Иванов Вяч.* «Ревизор» Гоголя и комедия Аристофана // Иванов Вяч. Собр. соч. Брюссель, 1987. Т. 4. С. 389.

[26] *Гоголь Н.В.* Полн. собр. сочинений и писем. Т. 4. С. 119.

[27] Там же. С. 866.

[28] Переписка Н.В. Гоголя. М., 1989. Т. 1. С. 469.

[29] *Иванов Вяч.* Собр. соч. Т. 4. С. 389.

[30] *Меерсон О.* Персонализм как поэтика. СПб., 2009. С. 17–18.

[31] *Гоголь Н.В.* Полн. собр. сочинений и писем. Т. 4. С. 128.

[32] Там же. С. 116.

[33] *Виролайнен М.* Речь и молчание. Сюжеты и мифы русской словесности. СПб., 2003. С. 347–348.

[34] *Иванов Вяч.* Собр. соч. Т. 4. С. 389–390.

[35] Там же. С. 392, 397–398.

[36] *Гоголь Н.В.* Полн. собр. сочинений и писем. Т. 4. С. 116.

[37] *Виролайнен М.* Указ. соч. С. 352.

[38] *Данилов С.С.* «Ревизор» на сцене. Л., 1934. С. 76.

[39] *Иванов Вяч.* Борозды и межи. М.: «Мусагет», 1916. С. 17.

[40] *Гоголь Н.В.* Полн. собр. сочинений и писем. Т. 4. С. 124.

[41] Там же. Т. 3. С. 111.

[42] *Schreier H.* Gogol' religiöses Weltbild und sein literarisches Werk. Zur Antagonie zwischen Kunst und Tendenz. München, 1977. S. 98–102, 120–121.

[43] *Шенрок В.И.* Материалы для биографии Гоголя. М., 1897. Т. 4. С. 104.

[44] *Смирнова Е.А.* Поэма Гоголя «Мертвые души». Л., 1987. С. 189.

[45] В таком объеме особенно, и особенно в Достоевском позднем, как это сделано в книге В.М. Крюкова «След птицы тройки. Другой сюжет "Братьев Карамазовых"» (М., 2008). Здесь сказано, что если Пушкин и Шиллер со своими клейкими листочками и одой к радости у автора «Карамазовых» в голове и на виду в открытом тексте романа, то скрытый Гоголь здесь у него *в печенках*. И удивительно из книги узнать, что Гоголь так наследил («След птицы тройки») не в «Бедных людях» и «Двойнике», а в отдаленном последнем романе Достоевского, и столько своей подпольной интертекстуальности здесь

оставил, и столько его здесь в печенках, вплоть до Скотопригоньевска – а возможен ли псевдоним такой Старой Руссы без скрытого Гоголя в творческой памяти? Но такова интуиция автора этой книги, на которой она стоит.

[46] *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. Т. 28. Кн. 1. С. 117–118.

[47] *Анненский И.* Книги отражений. М., 1979. С. 227.

[48] [*Бухарев А.М.*]. Три письма к Н.В. Гоголю, писанные в 1848 году. СПб., 1861. С. 145. Об архимандрите Феодоре (Александре Матвеевиче Бухареве), церковном писателе и свободном религиозном мыслителе, в 1863 г. после запрещения Св. Синодом его богословского сочинения сложившем с себя монашеский и священнический сан, см.: Архимандрит Феодор (А.М. Бухарев): pro et contra. СПб., 1997. По свидетельству автора писем, они писались «собеседовательно с самим Гоголем» (с. 3). Гоголь несколько раз посетил его в его келье в Московской духовной академии, и автор читал ему письма «по черновым листам».

«ЗАПИСКИ ИЗ ПОДПОЛЬЯ»: МУЗЫКАЛЬНЫЙ МОМЕНТ

Близко к теме статьи Александра Суконика[1] – неожиданная, вероятно, цитата:

«Весь Ф. Нитчше для меня в “Записках из подполья”. В этой книге – ее все еще не умеют читать, дано на всю Европу о<бо>снование нигилизма и анархизма. Нитчше значительно грубее Д<остоевского>».

Мы знаем Горького как нелюбителя Достоевского – а сказано интересно. «На всю Европу...» И – главное: *все еще не умеют читать*. Это сказано в 1920-е годы (в дневниковой архивной записи[2]), а и сегодня можно повторить. Заколдованный текст – как хорошо сказал о нем В. Бирюков[3]. Две такие статьи, поступившие одновременно в один и тот же журнал из Нью-Йорка и из Брянской области – и обе нелитературоведческие, даже антилитературоведческие, скажем так, заражаясь языком антигероя самих «Записок...», статьи как бы авторов-персонажей, – не значит ли это, что приходит время заколдованному тексту быть прочитанным?

Вот Суконик назвал романы Достоевского цветочками после подпольных записок – и кто же с этим согласится? Но вот еще впечатление такого читателя, как М.Л. Гаспаров, прочитавший «Записки из подполья» в пятнадцать лет, – и они его «потрясли очень сильно, – но после этого весь остальной Достоевский стал для меня неинтересен: так, те же “Записки...”, только в ослабленном и разбавленном виде»[4].

Мы выбираем «своих» писателей, чтобы с ними «мыслить и страдать», – Достоевский был Гаспарову чуждым писателем (как, например, и Лидии Гинзбург, как и, далее, всем формалистам, несмотря на классическую работу Тынянова про Фому Опискина, кое-что предвещавшего, кстати, как в подпольном герое, так и в пародиях Достоевского). Но вот «Записки...» его, Гаспарова, потрясли очень сильно.

Текст единственный в своем роде, текст-уникум – сам по себе, а не лишь как введение к знаменитым романам, текст, не «снятый» затем романами, не покрытый ими, – и почему мы его не умеем читать?

Мы не умеем его распутать и разделить голоса, отделить гениального автора от противного типа: М.М. Бахтин открыл о герое у Достоевского, что он – не характер, не социальная или психологическая фигура, а *слово* – но что это значит? Это значит, что слово подпольного человека превосходит его характер, обозначенный им самим с первых тактов: «Непривлекательный я человек». Достоевсковедческая тенденция клонит к тому в основном, чтобы в общем балансе характера и слова снизить удельный вес слова, окрасив его характером, непривлекательным человеком; признать интересные мысли, но как-то все же компрометировать их – о чем успешно, надо сказать, он сам позаботился: «...я хочу себя компрометировать лично...» Лично себя, но мысли? В самом деле подпольное слово густо окрашено человеком, а вот поди ж ты – предъявлено нам как открытое и прямое высказывание на огромные темы. Сильное высказывание. Слово из подполья «на всю Европу».

«Свиньи цензора, – Суконик приводит это письмо Достоевского брату, – там, где я глумился над всем и иногда богохульствовал д л я в и д у, – то пропущено, а где из всего этого я вывел потребность веры и Христа, – то запрещено»[5]. Странно здесь это личное «я», как будто глумливую речь своего героя автор берет на себя. В иных случаях тот же автор тщательно отделял себя от героя («говорит Девушкин, а не я», я же рожи моей не показывал), здесь же такого стремления не заметно, а есть, напротив, что-то вроде самоотождествления, более сложного, чем тот простой внешний факт, что все-таки «я» за героя это все написал.

Странно, с другой стороны, представить, как это человек из подполья вывел бы от себя потребность Христа. Разгадать мы это не можем – следов того, что здесь от цензуры погибло, у Достоевского не осталось (так что не исключена и мистификация Достоевского – предположение К. Степаняна). Тем не менее это – «вывел потребность», в связи с «Подпольем» именно, – сохранилось в письме. Эти два слова Суконик толкует «в духе Вольтера» – как «рационалистический подход к религии». Толкование сомнительное, хотя и как бы похоже, но здесь скорее угадывается гораздо более близкая и злободневная полемическая отсылка, подтверждаемая и текстом «Подполья». Главу о «теоретическом разрыве» из «Былого и дум»

Достоевский должен был читать в герценовской «Полярной звезде» в 1858 г. «Теоретический разрыв» произошел у Герцена и Огарева с Грановским в 1846-м и состоял в столкновении двух верований – рационально-научного и лично-религиозного.

«Наконец я заметил, что развитие науки, что современное состояние ее обязывает нас к принятию кой-каких истин, независимо от того, хотим мы или нет; что, однажды узнанные, они перестают быть историческими загадками, а делаются просто неопровержимыми фактами сознания, как Эвклидовы теоремы, как Кеплеровы законы, как нераздельность причины и действия, духа и материи».

Обязывает нас (здесь собственный герценовский курсив). Ответ Грановского 1846 года смотрим чуть дальше, а вот ответ подпольного человека года уже 1864-го:

«Помилуйте, – закричат вам, – восставать нельзя: это дважды два четыре! Природа вас не спрашивается; ей дела нет до ваших желаний и до того, нравятся ль вам ее законы или не нравятся. Вы обязаны принимать ее так, как она есть, а следственно, и все ее результаты. Стена, значит, и есть стена... и т. д. и т. д».

Таков ответ Достоевского Герцену устами подпольного человека (ответ на «Эвклидовы теоремы» – на Эвклидов бунт Ивана Карамазова – еще впереди). Но вот каков был ответ Грановского:

«Все это так мало обязательно, – возразил Грановский, слегка изменившись в лице, – что я никогда не приму вашей сухой, холодной мысли единства тела и духа; с ней исчезает бессмертие души. Может, вам его не надобно, но я слишком много схоронил, чтоб поступиться этой верой. Личное бессмертие мне необходимо»[6].

Воля ваша, Суконик, тут не Вольтер. На категорически-рациональное *хотим мы или нет* ответ совсем нелогический и своевольный (на языке подпольного человека – а можно ли представить личность более полярную столь привлекательному Грановскому?) – *мне необходимо.* Воистину экзистенциальный спор интонаций в русские сороковые годы (а на Западе – Кьеркегор в это время). Но никакая это не рациональная «необходимость» («в духе Вольтера»). Рационален Герцен, экзистенциален Грановский. Это *потребность,* та самая, кажется, какую Достоевский «вывел», поверим ему, устами непривлекательного героя. Вывел или не вывел? Мы можем только гадать, но отсутствующее (недостающее?) в тексте «Записок...» звено не случайно восполнил своим письмом Достоевский – восполнил тем самым картину ответа детерминисту

Герцену. «Вывел» – т. е. ввел в картину религиозную потребность как сильнейшую в человеке силу.

«Подполье» собрало в узел и европейские, и свои отечественные идейные нити; собрало в антиреакции – «теоретический разрыв» в «Былом и думах» один из примеров. В литературе того столетия можно также собрать ряд «антипараллельных мест» к достоевским «Запискам...». Антиреакции на антиреакции – непреднамеренные и потаенно осознанные (как, увидим, у Чехова). Что во мне свободного-то останется, глумится подпольный, если я показал такому-то кукиш, а мне расчислят и докажут, что и необходимо должен был показать, «потому, что не мог не показать»? А через несколько лет Лев Толстой откликнется в теоретическом эпилоге «Войны и мира»: «Вы говорите: я не свободен. А я поднял и опустил руку. Всякий понимает, что этот нелогический ответ есть неопровержимое доказательство свободы». Но тут же Толстой шаг за шагом ограничивает и почти снимает это доказательство как нашу иллюзию, подобно тому как «законы Кеплера и Ньютона» отменяют непосредственно ощущаемое нами чувство неподвижности нашей Земли. Так и с поднятой рукой как непосредственно ощущаемой нашей свободой. И вновь «Кеплеровы законы». «Так называемая свобода воли есть не что иное, как...» – формулирует от имени законов автор-герой «Записок...».

И наконец, в итоге большого цикла нашей литературы – Чехов. Почти уже предсмертное письмо его С.П. Дягилеву (30 декабря 1902 г.): «Теперешняя культура – это начало работы во имя будущего <...> чтобы хотя в далеком будущем человечество познало истину настоящего Бога – т. е. не угадывало бы, не искало бы в Достоевском, а познало ясно, как познало, что дважды два есть четыре».

«Это сухой ум, и он хотел убить в нас Достоевского», – отозвался в частном письме (но тем откровеннее) на смерть Чехова Иннокентий Анненский. И что интересно – именно автора «Записок из подполья» он (Чехов, по Анненскому) хотел в нас убить. Против имени Достоевского он выставил как аргумент «дважды два», конечно помня из подпольных записок, что «дважды два четыре есть уже не жизнь, господа, а начало смерти». Антипараллельные места у Герцена и Чехова окружают «Записки...» с двух исторически и хронологически разных сторон, но отрицательно соотносятся с ними по той же части – по части религиозного потенциала «Записок...», открыто в них даже и не проявленного. Но именно в этом пункте вступают с ними в антиконтакт.

«Истина настоящего Бога» у Чехова – что-то это напоминает нам из священной истории, которую Чехов знал хорошо. Напоминает «неведомого Бога» язычников из «Деяний апостолов», которого апостол Павел истолковал афинянам как настоящего, христианского Бога, кому они поклоняются, не зная его (Деян. 17, 23). Упование Чехова рассчитано (в том же письме) на «десятки тысяч лет»: человечество вновь опознает Бога без имени как «настоящего Бога», не «угаданного», по Достоевскому, а рационально, «ясно» познанного в результате культурного творчества. Не угаданного верой, а доказанного разумом и культурой.

Лев Шестов писал о Чехове, что он был врагом идей, мировоззрений и философий, но философствовал по-своему, на манер древних пророков – бился головой о стену. Но не заимствован ли этот способ философствования у подпольного человека? «Стена, значит, и есть стена...» Шестов описывал Чехова как своего предтечу, будучи сам доморощенным нашим экзистенциальным философом. Чехов писал Суворину, что хотел бы встретиться с Ницше «в вагоне или на пароходе и проговорить с ним целую ночь» (как встречаются чеховские персонажи где-нибудь в «Ариадне»). О философствующих же художниках, Достоевском с Толстым, отзывался, что они деспотичны, как генералы. Александр Суконик в другой своей работе назвал Чехова «русским Кьеркегором»[7]: как тот в Европе возник на фоне Гегеля как философского генерала, так Чехов явился в нашей литературе на фоне Толстого и Достоевского. И этот фон его мучил: в известном письме Суворину в 1892 г. он признавался в «нашей» литературной импотенции на этом фоне. «Мы пишем жизнь такою, какая она есть, а дальше – ни тпру ни ну...» Словно буквально цитирует из тех самых «Записок...»: «Вы обязаны принимать ее так, как она есть...» Ну «а дальше»? – вопрос от Чехова. Жизнь, единственная действительность, как она есть, – это было его больное место. Он утверждал почти программно эту формулу – и знал ее как рок и тупик своего искусства. Он был за выводы естественных наук и за дважды два, но действительность как она есть представала тоже перед ним как та самая стена, и он на удивление близко подпольному герою, столь чуждому ему персонажу, свое отчаяние художника формулировал. «Дальше хоть плетями нас стегайте...»

Да, как узел идейных нитей, расходящихся по пространству русской и европейской мысли-литературы, «Записки из подполья» еще не прочитаны. Но и прочитаны ли они как литературное целое?

Жанр их словно бы составной: в письмах в ходе создания автор называл первую часть диптиха *статьей*, вторую – *повестью*. Симбиоз литературных стихий в том роде, какая у Суконика вначале описана как «странная смесь» экзистенциальной философской литературы. Однако целое? Суконик заметил одно письмо Достоевского брату, истолковав его «в духе Вольтера», и не обратил внимания на другое, где как раз объясняется «переход», образующий целое: «Ты понимаешь, что такое п е р е х о д в музыке. Точно так и тут. В 1-й главе, по-видимому, болтовня; но вдруг эта болтовня в последних 2-х главах разрешается неожиданной катастрофой»[8].

Итак, Достоевский задумал конструкцию *музыкальную*. Александр Суконик ее понимает как *ироническую*. Не обсуждая по существу его собственную конструкцию, сооруженную в статье, отметим лишь, что для этой конструкции надо было пренебрежительно отнестись к «чисто литературной» части диптиха – «По поводу мокрого снега». Надо увидеть ее как жалкую сентиментальную историю по контрасту с крупными мыслями философской части, «Подполья». Пренебречь *музыкальной* связью и «переходом» частей. Надо называть героиню повести «проституткой» (что верно по факту), но не Лизой, чтобы стереть человеческую историю и «катастрофу» и свести их к мелодраматическому шаблону. Да, Достоевский ставит к этой истории эпиграф «из поэзии Н.А. Некрасова» и обрывает цитату своим «и т. д., и т. д., и т. д.». Да, он этот моралистский сюжет выворачивает, но как он это делает? Своим обращением с эпиграфом из Некрасова и всем дальнейшим «чисто литературным» повествованием он отменяет, «снимает», уничтожает самый этот сюжет, он ставит два человеческих существа в ситуацию, очищенную от атрибутов «экзальтированного» сюжета, сводит два существа на экзистенциальную очную ставку. «Мы два существа и сошлись в беспредельности... в последний раз в мире. Оставьте ваш тон и возьмите человеческий!» Так скажет Шатов Ставрогину, пробу же этой ситуации уже представила (как бы под маской знакомого сюжета) встреча двух существ в подпольных записках, и именно во второй их части. Лиза – не «проститутка» – кто она, «кающаяся блудница», по сукониковской версии? Не то, до того далеко не то... Она – экзистенциальная героиня экзистенциальных «Записок...». «Пришло мне тоже в взбудораженную мою голову, что роли ведь теперь окончательно переменились, что героиня теперь она...» Пусть читатель вспомнит вторую их встречу – собственно катастрофу. Она пришла

его любить и, оскорбленная и раздавленная им, мимо этого, мимо всего противного в нем, приняла его как несчастного человека, но он такого утверждения любовью, в обход его самоутверждения, принять не смог. Вот катастрофа, и странно читать про «не такой уж значительный рассказ в духе раннего Достоевского». По мне, потрясение этой сцены равно интеллектуальному потрясению от сильных мыслей о хрустальном дворце и стене, и два эти потрясения соотносятся «музыкально».

«*Переход* в музыке», о котором автор писал в письме, озвучен и в тексте в финале первой части на переходе к части второй: припомнилось мучительное воспоминание, «как досадный музыкальный мотив, который не хочет отвязаться». Двухчастная симфония (как «Неоконченная» Шуберта – ведь и «Записки...» автор хотел еще продолжать, но решил, что «можно и остановиться»), с программной первой частью и медленной, медитативной второй. Дилетантская, конечно, с нашей стороны аналогия, да и сам Достоевский был в музыке дилетант, но она ему оказалась нужна, когда понадобилось объяснить положительное единство разорванного, кажется, и оборванного произведения, изображающего «несчастное» и «разорванное» сознание, в терминах Гегеля. И Достоевский ввел в объяснение и в самый текст «музыкальный момент». Тургеневу, в ходе работы над «Записками...», он писал по поводу тургеневских «Призраков» (появившихся в журнале братьев Достоевских в одном номере с «Подпольем»): «А кстати: как смотрите Вы на музыку? Как на наслаждение или как на необходимость положительную? По-моему, это тот же язык, но высказывающий то, что сознание е щ е не одолело (не рассудочность, а все сознание)...»[9] «Не рассудочность, а все сознание» – ведь это прямо тема «Записок...», и, значит, музыкальная метафора Достоевского имеет прямое к ней отношение; что-то, значит, она «высказывает» невысказанное в их тексте и указывает на нечто в замысле этого текста высшее, что «сознание не одолело» и здесь.

2006

[1] Статья помещена в блоке статей о достоевских «Записках», после статей Александра Суконика и Виктора Бирюкова (см.: Новый мир. 2007. № 2).

[2] Русская литература. 1968. № 2. С. 21.

[3] См.: Новый мир. 2007. № 2. С. 148.

[4] Новое литературное обозрение. 2006. № 77. С. 236.

[5] *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. Т. 28. Кн. 2. С. 73.

[6] *Герцен А.И.* Собр. соч.: В 30 т. М.: Изд-во АН СССР, 1956. Т. 9. С. 209.

[7] *Суконик А.* Театр одного актера. М., 2001. С. 84.

[8] *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. Т. 28. Кн. 2. С. 85. Объяснение к замыслу, какой в задуманном объеме не был осуществлен, – трех глав в составе «повести» написано не было. Строго говоря, по письму Достоевского, объяснение относится к внутреннему составу «повести», но можно видеть эту картину «перехода» от одной из двух образующих литературных стихий («болтовни») к другой («катастрофе») как картину всей конструкции «Записок...» в составе их двух основных частей («статьи» и «повести»).

[9] *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. Т. 28. Кн. 2. С. 61.

ПЕТЕРБУРГСКОЕ БЕЗУМИЕ

История человеческого безумия – одна из глав истории человеческого сознания. История эта изучается: есть, например, книга Мишеля Фуко «История безумия в классическую эпоху» (1972); это история форм безумия в европейском сознании нового времени (с конца Средних веков до современности). Ну, а русская литература вписала в эту главу свой отдельный параграф – она открыла особый национальный феномен *петербургского безумия*: так можно определить явление, образовавшее в нашей литературе целый сквозной сюжет – от «Медного Всадника» до «Петербурга» Андрея Белого. Но приступом к теме нам послужит стихотворение «Не дай мне Бог сойти с ума...»

Стихотворение не имеет у пушкинистов точной даты. В собраниях Пушкина его прикрепляют к 1833 г., поближе к «Медному Всаднику» и «Пиковой Даме», как будто был специальный год, когда поэта обеспокоила тема безумия. Но эта тема его беспокоит все его последние годы и нарастает лирически уже после «Медного Всадника» и «Пиковой Дамы» – там это было с героями, а в самой поздней лирике, по наблюдению Ирины Сурат, переживается лично, в первом лице[1], как собственная возможность. Не так давно, наконец, Я.Л. Левкович удалось догадаться, как возникло «Не дай мне Бог...»: пушкинистка первая обратила внимание на одно письмо, полученное Пушкиным в ноябре 1835 г. от некоего Никанора Иванова, о котором более ничего не известно[2]. Автор письма рассказывал Пушкину, что желал бы романтически «помешаться», только бы не влачить ничтожное существование в холодном Петербурге: «Если б я жил не в этом гранитном, болотном Петербурге, где повсюду гранит: от памятников и тротуаров до сердец жителей – я готов был бы бежать в дремучие дебри», где прятался бы от дневного света, «а ночью, при

выходе тихих звезд, жителей безмятежного эфира, подобно дикому зверю, наполнял бы поляны и рощи рыканием и стонами...»[3] То есть он вел бы себя примерно так, как вел бы себя пламенный безумец пушкинского стихотворения, *когда б оставили меня на воле...* – но не оставят, *как раз запрут,* – так что догадка, что завязкой стихотворения стало сильное впечатление от письма необычного корреспондента, живого литературного персонажа (другого такого во всей эпистолярной коллекции Пушкина нет), письма, пришедшего к Пушкину из безвестных петербургских глубин, – кажется очень правдоподобной, и стихотворение надо датировать по письму Никанора Иванова, т. е. концом 1835 г.

Нам же сейчас существенно, что завязка была, таким образом, петербургская, хотя в стихотворении Петербург никак не присутствует. И только благодаря пушкинистской внимательности исследовательницы нам открывается этот тайный творческий путь от переживания Петербурга корреспондентом Пушкина к переживанию безумия поэтом. Так в происхождении стихотворения хоть и косвенно и отдаленно, но связались две эти темы – Петербург и безумие.

Одновременно с нашей темой о петербургском безумии Андрей Битов предложил параллельно-зеркальную тему, которую он формулировал как «Безумие Петербурга». Какой еще город – и такой прекрасный город! – позволит себя так странно антропоморфно связать с понятием о душевной болезни? А Петербург позволит – «*Достоевский и бесноватый*» / (*И царицей Авдотьей заклятый, / Достоевский и бесноватый, / Город в свой уходил туман*)...

Есть особая петербургская историософия, и в ней эта тема безумия и эпитет «безумный» звучат не раз, и настойчиво. Два примера. «В его идее есть нечто изначально безумное», – в 1926 г. сказал Георгий Федотов[4]. Вторит ему уже в наши дни Александр Солженицын, причисливший к роковым ошибкам русской истории петровскую «безумную идею раздвоения столицы»[5]. Как будто Петр предопределил тем самым тему «Двойника» Достоевского как петербургскую тему. Так, оба историософских диагноза «*точку безумия*» (пользуясь сильным лирическим словом Осипа Мандельштама[6]) определили в самом начале – в *идее* города, в замысле, как безумие *изначальное* и породившее всю дальнейшую нашу тему.

«Безумную идею раздвоения столицы» оценивал еще Пушкин в 1833–1834 гг.: «Две столицы не могут в равной степени процве-

тать в одном и том же государстве, как два сердца не существуют в теле человеческом»[7]. Уже написана (только что) «Пиковая Дама», где та же математическая конструкция имела своим предметом «нравственную природу» человека – ключевая фраза повести: «Две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе, так же, как два тела не могут в физическом мире занимать одно и то же место». Но фразой этой в повести определяется «точка безумия» Германна. Та же формула человеческого безумия повторяется в текстах Пушкина (одновременно почти написанных) – повторяется в государстве. Та же формула *петербургского безумия* в двух разных масштабах, в двух видах. В самом деле после Петра-демиурга поэтом Пушкиным как петербургская тема «Двойник», наверное, здесь заложен.

Достоевский и бесноватый... Достоевский нашел свой известный и «бесноватый» в самом деле какой-то эпитет – самый «умышленный» город на свете. Негативная экспрессия слышна в этом слове (по словарю Даля «умышленник» – то же, что злоумышленник). А относится между тем это слово к тому же моменту великого замысла, как он представлен нам в начале «Медного Всадника». Замысел как зловещий умысел. Свое неприязненное слово Достоевский передал своему подпольному герою; этим словом тот открывает свои записки, а кончает их выпадом в адрес всяких идейных утопий: «Скоро выдумаем рождаться как-нибудь от идеи». В насквозь петербургской атмосфере записок это метит и в самый город: он ведь и был как раз рожден утопически от идеи. Пушкин нам показал, как это было: *И думал Он*. Чудный город вышел, как Афина Паллада, из его головы[8].

Потом у Андрея Белого город явится как продукт «мозговой игры» – сквозной лейтмотив романа с отсылкой к Канту и Шопенгауэру, с одной стороны (мир-Петербург как иллюзорный феномен, «представление», по Шопенгауэру), и к гоголевским «Запискам сумасшедшего», с другой (догадка героя, что мозг человеческий не находится в голове, а приносится ветром со стороны Каспийского моря: Белый свидетельствовал, что его «мозговая игра» – перепев этой темы Поприщина-Гоголя[9]). Лейтмотив, замкнувший вековой литературный текст, в котором разнообразная «мозговая игра» персонажей и авторов получила развитие чрезвычайное.

Есть классический ряд безумцев русской литературы – и все (почти) они безумцы петербургские: Евгений, Германн, Поприщин,

Чартков, Голядкин, Вася Шумков, герои романа Белого (а вслед за ним и как бы полубезумные персонажи еще петербургской литературы уже советского времени – «Египетской марки» или «Козлиной песни»). Очевидно, этот литературно-патологический крен в петербургскую сторону не случаен. Петербургский человек в родстве со своим городом как тоже личностью особого рода. Личностью, у которой температура повышенная есть ее норма, и зыбкая грань отделяет острые случаи от общего петербургского нервного фона. «Точка безумия» словно растворена в этом фоне.

У раннего Достоевского «Слабое сердце» – повесть о том, как сходит с ума человек без видимых внешних причин. Но на последней странице вне связи с действием повести возникает видение Петербурга в морозные сумерки – панорама города как фантастической грезы, какую товарищ несчастного созерцает с моста над Невой. И, глядя на панораму, он вдруг узнал, «отчего сошел с ума его бедный, не вынесший своего счастия Вася», и он «как будто прозрел во что-то новое в эту минуту». Отчего сошел с ума человек – сама по себе петербургская панорама как будто содержит ответ. Петербургская панорама и есть причина причин. С того же моста будет после преступления созерцать ту же великолепную панораму города-государства Раскольников, и также в ней будет словно разгадка его безумного акта. «Духом немым и глухим полна была для него эта пышная картина»[10].

Задолго до Раскольникова это «угрюмое и загадочное впечатление» при таком же общем взгляде на город литература получила от Пушкина, с тем же «пышным» эпитетом: «Город пышный, город бедный...»[11]. Но через несколько лет в «Медном Всаднике» та же картина города, с теми же эпитетами, встанет под знак «Люблю» («Вознесся пышно, горделиво...»).

Как большой петербургский сюжет безумия начинался в «Медном Всаднике»? Сюжет петербургской повести в том, что на торжественный, классический, патетический, одический образ города повесть даст трагический ответ. Собственно, петербургская повесть даст ответ на поэму. Ответом этим будет безумие. Ответ человека городу и, что важно, вместе с городом самому поэту. Именно так – ответ Евгения Пушкину в форме безумия. Возражение жизни в этой форме на апологию Петербурга поэтом.

В действии здесь три силы – две силы надчеловеческие, сверхличные, и между ними фигура несоразмерно малая, слабая, уязвимая,

смертная – *человек*, и еще специально *маленький* человек. Первой силой в действие приходит стихия, олицетворяемая как мечущийся больной в своей беспокойной постели. «Если взглянуть слегка, поверхностно, то, по-видимому, между наводнением столицы и безумием героя нет никакой внутренней связи <...> Но если взглянуть мыслящим взором внутрь самого произведения, то найдешь связь глубже: есть соответствие между хаосом природы, который видите вы в потопе столицы, и между хаосом ума, пораженного утратою». Это заметил один из первых критиков опубликованной уже без Пушкина поэмы, Степан Шевырев[12]. Стихия выходит из берегов – порождающая метафора последующих событий. Это последовательные, одно за другим, выходы действующих сил за положенные границы: как река выходит из берегов, так следом за ней выходит из социально положенных берегов человек – и в ответ приходит в движение статуя. В этой эскалации катастроф гибнет лишь человек, сверхличные силы возвращаются в свои берега. Но – до поры до времени в пророчимой здесь исторической перспективе.

Стихия – природный враг Петрова дела, однако в конечном счете обе огромные силы действуют против малого человека заодно. Между двумя надличными силами истории и природы в их между собою борьбе Евгений гибнет как *человек*. Его с его Парашей смывают обе стихии вместе – петербургское наводнение и стихия истории. Но силовые линии борьбы работают не в одном направлении и изменчиво группируются на поле борьбы. Хаос ума, поразивший героя, роднится с хаосом природы, как заметил еще Шевырев. *Мятежный шум / Невы и ветров раздавался / В его ушах*. Безумие ведь и есть не что иное, как возвращение разумного существа в мир безличных стихий – сквозная тревожная тема у Пушкина в 1830-е годы – Мельник-ворон в «Русалке», «*Не дай мне Бог сойти с ума...*». Как в стихотворении поэт лирически роднится с романтическим безумцем, чтобы тут же от соблазна отказаться, так в поэме присутствует тайный лирический ход от поэта к герою, «тень поэта в Евгении»[13]. Стихия действует против него заодно с державным городом, но она же скрыто и с ним заодно против той же державной воли. Борьба сил в поэтическом тексте ориентирована вертикально: *Из возмущенной глубины / Вставали волны там и злились*. Из возмущенной глубины они встают на того, кто высится *в неколебимой вышине*. *Из возмущенной глубины* человеческой, исторической, социальной и бессильный бунт Евгения поднимается. Река

и человек в тройственном конфликте поэмы – выразители *темной* (*Как обуянный силой черной...* – Евгений перед кумиром), но органической *глубины* против пока пребывающей *на свету истории* (во Вступлении к поэме) государственной *вышины*. Оба бунта, оба хаоса – природы и ума – пророчат вместе крупнейшую тему литературы века – борьбу двух сил огромных (при всей пока бессильной малости человеческого субъекта борьбы), Империи и Революции. Недаром, наверное, злоба волн и черная сила бунта объединятся потом в революционной поэме Блока: *Черная злоба, святая злоба... / Товарищ! Гляди / В оба!* Поэт в «Медном Всаднике» смотрит «в оба».

Задолго до Блока, пятнадцать лет спустя после «Медного Всадника», в год европейских революций, те же мотивы и символы означат политическую лирику Тютчева: *Но с нами Бог! Сорвавшися со дна, / Вдруг, одурев, полна грозы и мрака, / Стремглав на нас рванулась глубина...* Не то же ли море, не та же ли возмущенная глубина и не тот же огонь, как в двух еще параллельных местах у Пушкина и у Тютчева? *Еще кипели злобно волны, / Как бы под ними тлел огонь...* – и у Тютчева: *Ад ли, адская ли сила / Под клокочущим котлом / Огнь геенский разложила – / И пучину взворотила / И поставила вверх дном?* В «Медном Всаднике» словно бы заготовлены параллельные места к будущей тютчевской политической лирике.

Тютчев – философский враг Революции (которую он в своих французских статьях пишет с заглавной буквы как имя собственное личности-силы; одним из первых не только у нас, а в Европе, он, вслед за Жозефом де Местром, так мощно понял ее не только как политический факт, но как духовную силу, противопоставившую себя духовной силе христианства) и философский апологет Империи. Империя и Революция – два главных героя-антагониста в его историософии и историософской лирике. Но *глубину* истоков за этой враждебной силой он признаёт.

В Серебряном веке оба протагониста «Медного Всадника» проходят свой дальнейший путь по *«городу трагического империализма»*[14] – вплоть до исторической развязки. Безумные мотивы по-прежнему с ними, теперь они ложатся и на Петра. *Он создан был безумным демиургом* – так, говоря о Петербурге, поэтический Серебряный век ответит золотому (Максимилиан Волошин в 1915 г. автору «Медного Всадника»). Другой ответ поэтический: на *вечный сон Петра*, который Пушкин молил не тревожить (а сам поэ-

мой его потревожил непоправимо), Блок в 1905 г. ответит вечным бредом Петра – он у Блока в октябре, в самый день знаменитого манифеста, *Все так же бредит на змее.* Особенно же унаследована и развита Серебряным веком фигура Евгения. Евгений прошел насквозь столетие; так, в иллюстрациях А.Н. Бенуа к «Медному Всаднику» он «шел уже по городу Достоевского и Ремизова»[15]. У Белого в «Петербурге» он явится эсером-террористом и вступит в новый контакт с Медным Всадником как тайным родоначальником всей растянувшейся на два века российской революции. Здесь можно снова вспомнить Тютчева и его идею Революции. Тютчев увидел ее как живое олицетворение, мифологическое существо, а один из наследников тютчевской мысли, Константин Леонтьев, дал ей вслед за Тютчевым такое описание: «представление мифическое, индивидуальное, какая-то незримая и дальновидная богиня, которая пользуется слепотою и страстями как самих народных масс, так и вождей их для своих собственных как бы сознательных целей»[16]. Дальновидная богиня и поведет Евгения в двадцатый век, где он обернется террористом у Белого.

«Чудак Евгений <...> по-новому заблудился, очнулся и обезумел в наши дни», – скажет уже в конце 1920-х годов Мандельштам[17]. У него самого, хранившего *присягу чудную четвертому сословью*, в его культурно-исторической типологии, Евгений – одна из интимно близких и, пожалуй, любимых фигур. Евгений очнулся у Мандельштама в поэзии и в прозе, которую автор назвал в «Египетской марке» сделанной «из петербургского инфлюэнцного бреда»[18]. Он по-новому обезумел в Парноке, «суммарном герое»[19], в которого автор открыто, цитатно записывал родословную от классических разночинцев – но они же и классические безумцы – прошедшего столетия – Евгения, Поприщина, Голядкина и судорожно от него дистанцировался (*«Господи! Не сделай меня похожим на Парнока! Дай мне силы отличить себя от него»*[20]), подобно тому как Пушкин просил *заметить разность* между ним и Онегиным, признавая тем самым героя родным себе.

Здесь надо вернуться к началу – к стихотворению «Не дай мне Бог сойти с ума...» О нем сохранилось фантастическое свидетельство Баратынского, читавшего вместе с Жуковским его автограф в посмертных бумагах Пушкина. Жуковский пожаловался, что в конце пьесы нет смысла. «Баратынский прочел, и что же – это пьеса сумасшедшего, и бессмыслица окончания была в плане поэта»[21]. Другая

версия того же рассказа: Баратынский помнил, что были утерянные последние две строфы, где «выражалась несвязность мыслей сумасшедшего. Издатели <...> искали смысла в этих стихах и, как бессмысленные, откинули», и, таким образом, стихотворение напечатано без конца[22]. Свидетельство зыбкое, к тому же дошедшее через третьих лиц, и в пушкинской текстологии ему подтверждений нет, да и совсем не «пьеса сумасшедшего» это стихотворение, а, напротив, отказ от романтического безумия, хотя поэт и позволил себе лирически этот соблазн пережить. Мы же позволим себе вообще усомниться в самой возможности такого текста у Пушкина.

Тем не менее такое интересное свидетельство существует, и надо с ним посчитаться хотя бы как с авангардным прогнозом и как бы прорывом в близкое литературное будущее – а именно в то, что уже за спиной у Пушкина и Баратынского начиналось у Гоголя и далее у молодого Достоевского в их петербургских текстах: перерастание безумной темы (безумия как темы) в безумный текст. «Двойник» Достоевского – самый сильный пример.

За спиною Пушкина возник «Нос». Пушкин назвал его «шуткой», печатая в «Современнике». Но после пушкинских повестей о петербургских безумцах шутка эта сама по себе уже сумасшедший текст. У Гоголя он получился тем простым способом, что Гоголь устранил первоначальную сонную мотивировку (в первой редакции невозможное происшествие в конце оказалось сном), и все стало происходить в действительности, хотя и как будто во сне, в непроницаемом, безвыходном сне («сон непроницаем, и выхода из него нет»[23]). Гоголь в другой петербургской повести выдал формулу, – «сумасшествие природы» – «беспорядок природы, или, лучше сказать, какое-то сумасшествие природы». Таково в одноименной повести впечатление от странного портрета, в который прорвалась частица нарождающегося в мир Антихриста. Но не то же ли самое в «Носе» с другой стороны? То же в виде бессмысленного, бесцельного юмора. Чистая «шутка». Л.В. Пумпянский, на которого только что мы ссылались, говорит по этому случаю (по случаю «Носа»), что юмор и сумасшествие в пределе близки: «Личность, вполне принадлежащая юмору, есть сумасшедший; разные виды принадлежности юмору суть разные степени приближения к сумасшествию (маниакальность и пр.)». В «Носе» именно действительность, вполне принадлежащая юмору. Пумпянский тут же говорит о Петербурге как о месте «коллектив-

ного помешательства»[24]. «Нос» и есть коллективное помешательство без специального помешательства кого-либо одного. При всей нелепости происходящего помешательство это имеет тему – *раздвоение*. Ту самую исторически-петербургскую тему. Как уже давно замечено, «Нос» прямым путем привел к «Двойнику».

У двух Голядкиных будет такой разговор, когда автор через 20 лет начнет переделывать неудавшегося, как он признает, «Двойника». Голядкин-старший просит двойника объяснить, «что это все означает», и тот объясняет: «Все может случиться и ровно ничего не означать»[25]. Разве это не в точности то, что случается в «Носе»? Потом в «Поэме без героя» – такой непохожий случай, но будет повторено то же как петербургское чувство: *Что угодно может случиться...* Особое петербургское чувство неустойчивости, непрочности существования, как бы почвы под ногами, и фантастической игры возможностей. В «Двойнике» единственный раз с такой силой в нашей литературе обнажена неустойчивость самого человека в петербургском пространстве; такой сейсмической картины личности литература не знала до «Двойника» (да, пожалуй, и после него). Клонирование человека в петербургском пространстве: во сне героя при каждом шаге из-под гранита выскакивают такие же «совершенно подобные». Человек сопротивляется механизму клонирования и отчаянно настаивает на своей единственности, но находит лишь несчастную изнанку единственности – изоляцию, абсолютное одиночество. В солипсическом одиночестве, как тоже в безвыходном сне, ведет человек интригу с самим собой.

«Двойник» – не «записки сумасшедшего», а сторонний о нем рассказ. Но рассказчик далеко пошел по пути заражения своего рассказа больным сознанием и пошатнувшимся словом. Гоголевские «Записки сумасшедшего» именно как таковые – не сумасшедший текст. Границы между петербургским столоначальником и испанским королем мы никак потерять не можем. Иное дело – сплошной абсурд «Носа», как будто не знающий за собой иной действительности и никакой объективной границей не ограниченный. В «Двойнике» постепенно смешиваются границы рассказа и поколебленного сознания и рассказ обретает черты безумного текста.

Что это, «безумная сказка или скучная повесть?» – спрашивал о «Двойнике» Иннокентий Анненский[26]. Первым читателям он показался скорее скучной повестью, так трудно понятен был художественный экстремизм этой вещи. Позднее специалисты

(В. Чиж, В.М. Бехтерев, Н.Е. Осипов) удостоверят психиатрическую убедительность «Двойника», кстати, в отличие от гоголевских «Записок», в которых «психиатрической правды мало»[27]. Но столь специфическая убедительность была куплена дорогой ценой, ценой художественной репутации «Двойника», которого не один Белинский признал сочинением патологическим (так прямо назвал его Аполлон Григорьев). Достоевский в его защиту потом говорил, что идея была серьезнее некуда, а форма не удалась: «формы я не нашел и повести не осилил»[28]. Надо думать, он имел в виду то самое, что мы назвали чертами безумного текста и что до крайности и надолго осложнило восприятие и понимание «Двойника». Но подобными художественно-патологическими чертами в разной степени вообще отмечен весь молодой Достоевский в его петербургских текстах после «Бедных людей». Герой Достоевского «говорит уже таким языком, который знает только современная психиатрия (вербигерация)»[29], а автор свой рассказ о герое строит речью, сильно приближенной к этому языку. Отсюда в петербургской поэтике раннего Достоевского «гипертрофия косноязычной стихии», просачивающейся из дикого слова героя (например, господина Прохарчина) в повествование автора, «столь глубокое заражение своего слова чужим», которому «трудно представить другой пример», «“параноидальная” логика», усваиваемая объективным повествованием от безумных и полубезумных персонажей[30]. Отсюда и «лингвистические эксперименты», выводившие язык литературы «за пределы общепринятого»[31]. Отсюда и «неприятное изумление» первых критиков, которым бросались в глаза «яркие искры большого таланта», сверкающие «в такой густой темноте, что их свет ничего не дает рассмотреть читателю» (Белинский о «Господине Прохарчине»[32]). У Белинского такая новая художественность проходила по разряду «фантастического», которое он не хотел допускать в нарождавшийся реализм и писал про «фантастический колорит» «Двойника», что фантастическому в наше время место в домах умалишенных, а не в литературе и быть «в заведывании врачей, а не поэтов»[33]. Белинский сослал «Двойник» в сумасшедший дом.

Зрелый Достоевский после каторги освободился от этих sui generis патологических признаков ранней своей петербургской поэтики и от своих «снообразных текстов»[34], но петербургский литературный текст от них вполне не освободился. После 30–40-х годов классического столетия подобные признаки возродились в нача-

ле нового века в символистской и постсимволистской литературе. Любопытно, как в отзыве П.Б. Струве на «Петербург» Андрея Белого в 1912 г. будет почти повторен Белинский 1846 года про искры таланта во тьме у автора «Господина Прохарчина». Для Струве в романе Белого «проблески крупного таланта утоплены в море настоящей белиберды»[35]. «Полухаотическим произведением» и Вячеслав Иванов назвал «Петербург», но не хотел бы при этом, чтобы в нем была бы изменена хотя бы йота; это было бы, говорит Иванов, в ущерб его «вещей значительности»[36]. Потенциальная *точка безумия*, вероятно, в целом заложена в петербургском тексте русской литературы.

Тему своего романа Белый определял как исторически-космическую «катастрофу сознания»[37], а позже Ахматова говорила Лидии Чуковской, что «Ленинград вообще необычайно приспособлен для катастроф»[38] (за два года до ленинградской блокады это будет сказано!) – ведь не только для наводнений, а катастроф сознания прежде всего (впрочем, родственных и наводнениям – вспомним и Шевырева о «Медном Всаднике», как в нем роднятся хаос природы и хаос ума)[39].

2003

---

[1] *Сурат И., Бочаров С.* Пушкин. Краткий очерк жизни и творчества. М., 2002. С. 199–200.

[2] Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1982. Т. 10. С. 176–192.

[3] *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. Т. 16. С. 60–61.

[4] *Федотов Г.П.* Судьба и грехи России. СПб., 1991. Т. 1. С. 51.

[5] Новый мир. 1997. № 7. С. 137.

[6] «Может быть, это точка безумия, / Может быть, это совесть твоя...» (1937).

[7] *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. Т. 11. С. 247.

[8] Наши замечания (в другой статье: о петербургском пейзаже) о петербургском слове «умышленный» у Достоевского вызвали содержательный комментарий Льва Лосева (см.: Новый мир. 2004. № 3. С. 211). Лосев расширяет смысловое поле антиутопического слова Достоевского параллелями из европейских языков, содержащих понятие «идеация» (ideare, to ideate по-итальянски и по-английски), обозначающее «процесс создания чего-либо исключительно в голове» (*И думал Он*) и соответствующее разнообразным

утопическим проектам в европейских идеологиях (один из примеров, со ссылкой на англо-русский словарь Ю.Д. Апресяна: «The state which Plato ideated», что следует перевести: «Государство, *идеированное* (у/вымышленное) Платоном»). Это расширение контекста вокруг словечка Достоевского весьма интересно и продуктивно, вводя словечко в большое европейское смысловое поле, но представляется, что русский эпитет содержит в себе особую, более острую и грубую выразительность. Негативную экспрессию в значительном большинстве случаев (хотя и не во всех) содержат и пушкинские примеры со словами этого смыслового гнезда: «Издавна умысел ужасный / Взлелеял тайно злой старик», «Твердея в умысле своем...» (Мазепа в «Полтаве»); но: «Бродил я тихий и туманный, / Заветным умыслом томим» (впрочем, и этот лирический умысел бегства из отечества здесь окрашен как нечто преступное и скрываемое; см.: Словарь языка Пушкина. М., 1961. Т. 4. С. 704).

[9] *Белый А.* Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934. С. 304.

[10] Ср. определение сумасшествия русским философом XX века – как погружения «в глухонемую действительность» (*Лосев А.Ф.* Из ранних произведений. М., 1990. С. 14).

[11] Об этом стихотворении – другая наша статья в настоящей книге.

[12] Москвитянин. 1841. № 9. С. 245.

[13] *Седакова О.* Проза. М., 2001. С. 485.

[14] *Анциферов Н.П.* Душа Петербурга. Пб., 1922. С. 27.

[15] *Осповат А.Л., Тименчик Р.Д.* «Печальну повесть сохранить...» М., 1985. С. 253.

[16] *Леонтьев К.* Восток, Россия и Славянство. М., 1996. С. 645.

[17] *Мандельштам О.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 308.

[18] Там же. С. 85.

[19] *Берковский Н.* Мир, создаваемый литературой. М., 1989. С. 301–302.

[20] *Мандельштам О.* Соч. Т. 2. С. 74.

[21] *Баратынский Е.А.* Стихотворения. Письма. Воспоминания современников. М., 1987. С. 432.

[22] *Бартенев П.И.* О Пушкине. М., 1992. С. 365.

[23] *Пумпянский Л.В.* Классическая традиция. М., 2000. С. 328.

[24] Там же. С. 327–329.

[25] *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. Т. 1. С. 435–436.

[26] *Анненский И.* Книги отражений. М., 1979. С. 24.

[27] *Осипов Н.Е., докт.* «Двойник. Петербургская поэма» Достоевского (Заметки психиатра) // О Достоевском. Р., 1986. С. 83.

[28] *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. Т. 26. С. 65.

[29] *Истомин К.К.* Из жизни и творчества Достоевского в молодости // Творческий путь Достоевского. Л., 1924. С. 32.

[30] *Топоров В.Н.* «Господин Прохарчин». К анализу петербургской повести Достоевского // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1995. С. 113, 129, 138.

[31] Там же. С. 125.

[32] *Белинский В.Г.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1948. Т. 3. С. 675.

[33] Там же. С. 674.

[34] *Топоров В.Н.* Указ. соч. С. 173.

[35] *Белый А.* Петербург. Л., 1981. С. 555.

[36] *Иванов В.* Собр. соч. Брюссель. Т. 4. С. 619, 621.

[37] *Белый А.* Петербург. С. 503.

[38] Цит. по: *Чуковская Л.* Записки об Анне Ахматовой. М., 1997. Т. 1. С. 53.

[39] Лишь назвать феномен и сформулировать тему, чтобы ее продумывать дальше, было целью этой статьи.

ТЮТЧЕВ: РОССИЯ, ЕВРОПА И РЕВОЛЮЦИЯ

А мы, Леонтьева и Тютчева
Сумбурные ученики...
Георгий Иванов[1]

Жизнь поэта Тютчева, вспоминал один из его знакомых (кн. В.П. Мещерский, издатель «Гражданина»), делилась между поэтическими и политическими впечатлениями[2]. Так же описывал эту жизнь и первый биограф, Иван Аксаков, и впечатления политические оказались в его биографии на первом плане; точнее, Тютчев – мыслящий человек даже больше ее герой, чем Тютчев-поэт. «Каждое его слово сочилось мыслью»[3]. И самая поэзия Тютчева для его биографа это словно особая функция от «нестерпимого блеска» его мысли, а удивлявшее близких его невнимание к судьбе своих стихов объясняется тем, что «в этом блеске тонули для него, как звезды в сиянии дня, его собственные поэтические творения»[4]. Тютчев – исторический и политический мыслитель – герой аксаковской биографии.

Европейское понятие *философии истории* дошло до русской мысли к концу 1820-х годов и в философических письмах Чаадаева дало свой первый плод: ваш способ понимать историю совершенно нов для меня – писал Чаадаеву Пушкин[5]. Пушкин читал шестое письмо Чаадаева, где тот объявил, что весь исторический материал исчерпан («que la matière historique est achevée») и истории ничего не остается, как размышлять[6]. При этом история совпадала для Чаадаева с европейской историей[7], близящейся к своему положительному духовному завершению (так что он даже позволил себе сказать, что Царство Божие на земле «en quelque sorte» уже в европейском обществе воплощается[8]); таким образом Чаадаев, почти на манер будущего Фукуямы, провозглашал нечто вроде конца истории с Европой как положительным субъектом – центром этого события; европейская история шла к своему завершению, русская история для Чаадаева еще не начиналась (что и позволит ему в последующей «Апологии сумасшедшего» совершить поворот мысли и объявить это нашим

преимуществом: старый мир подавлен своими традициями и воспоминаниями, но будущее за нами, «mais l'avenir est à nous»[9]). Русская философия истории, таким образом, рождалась – у Чаадаева и Пушкина (в том числе в споре между ними) – в виде вопроса о России и Европе; но самое место России в философии истории при этом было вопросом. Вопросом было пространство, занимаемое нами на земле, в противоречии с нашим местом в истории. В размышлениях Чаадаева мы существуем как география, не как история: «Если бы мы не раскинулись от Берингова пролива до Одера, нас и не заметили бы», – прочитали осенью 1836 г. на страницах «Телескопа» читатели первого рокового письма[10]. Но и Тютчев почти десятилетие спустя (1844) будет фиксировать тот же разрыв географии и истории как исходный пункт своего размышления, которое направится, однако, в античаадаевскую сторону: на земле России предоставлено место под солнцем, но философия истории ей такого места еще предоставить не соизволила[11]. Вопреки Чаадаеву Тютчев возьмется не за осмысление ошибок нашей истории, а за исправление ошибки философии истории.

Чаадаевская историософия вызвала к жизни славянофильскую, начавшуюся возражением Хомякова на чаадаевское письмо и продолженную статьями его и И. Киреевского в 1838–1839 гг. Тютчевская стала следующим звеном открывшегося мыслительного процесса, хронологически – центральным звеном в середине столетия, перед последовавшей неославянофильской волной во второй половине века. Тютчевское вступление на поприще исторической мысли было вызвано вновь Европой, и публицистическая деятельность его совершалась в Европе: три написанные по-французски статьи все появились в печати на Западе (ни строчки в русской печати), где были восприняты как политическая сенсация, вызвавшая много откликов (около 50), причем среди участников полемики были такие имена, как Ж. Мишле, И. Гагарин (оппоненты), А. Хомяков (союзник), а автор статей приобрел в этой полемике репутацию «русского де Местра» и «московского Исаии»[12]. Как писал И. Аксаков, оппонентам на Западе «этот скиф по происхождению» являлся как «единый от них по цивилизации»[13], европеец по мысли и языку (так что у Аксакова автор одновременно назван русским политическим писателем и «французским прозаиком»[14]).

Также у Аксакова он назван «спокойно и беспристрастно с у д я щ и м З а п а д у»[15]. Тютчев тем самым взял на себя ту роль,

какая была предуказана Пушкиным в словах, о которых Тютчев не знал (в 1836 г. в ненапечатанной статье, писавшейся для «Современника»): «Россия по своему положению, географич., политич. etc. есть судилище, приказ Европы. – Nous sommes les grands jugeurs. Беспристрастие и здравый смысл наших суждений косательно того, что делается не у нас, удивительны...»[16] И эту позицию незаинтересованного – по своему положению вне – судьи Европы усвоила национальная мысль, и усвоила надолго[17]. За Пушкиным (возможно, по следам разговоров между ними в мае 1836 г. в Москве) тот же географически-юридически-исторический образ повторит и Чаадаев в «Апологии сумасшедшего»: мы «самой природой вещей предназначены быть настоящим совестным судом по многим тяжбам, которые ведутся перед великими трибуналами человеческого духа и человеческого общества»[18]. Поворот чаадаевской мысли не столь неожидан: самый взгляд на наше историческое существование «вне» готовил для поворота позицию; вообще перемена акцентов, очевидная в чаадаевской «Апологии», не означала отказа от основной концепции, изложенной в корпусе писем; это именно перемена акцентов, обнаружившая возможность альтернативных решений, которые были скрыто заложены и в основной концепции.

Пушкин в последнем письме Чаадаеву возвращается к той же нашей вечной участи «вне», но говорит о ней с каким-то беспокойством и словно с надеждой, что это будет не вечно, пытаясь представить грядущую ситуацию глазами «будущего историка»: «Croyez-vous qu'il nous mettra hors l'Europe?»[19] Это существование «вне европейской системы»[20] сложно волнует его как национального мыслителя и европейца вместе. Он представляет себе при этом какого-то отдаленного будущего историка, но вот уже вскорости после Пушкина Тютчев явится этим ближайшим новым историком.

Тютчевская Европа после чаадаевской – радикально другая, это Европа 1848 года, место взрыва, крушения чаадаевской европейской утопии, место европейской революции[21]. И Тютчев перефразирует наш вопрос о России и Европе и заново ставит его как вопрос о России и Революции. Соответственно тютчевская историософия является в одеянии политической публицистики, крупная философия истории смешивается с актуальной текущей политикой. Тютчев с удовлетворением пишет о конце философской эпохи в Германии («Шестьдесят лет разрушительной философии...» – 45); о таких же изменениях на философском лице Европы несколько позже (1856)

скажет другой отечественный мыслитель, и тютчевская политическая проза вписывается в картину: «Но в последнее время интерес к философии видимо ослабел, а с 48-го года отношения между ею и политикой совершенно переменились: все внимание людей мыслящих поглощается теперь вопросами политическими; сочинений философских почти не выходит; философские системы занимают немногих – и по справедливости. Для отвлеченного, систематического мышления нет места в тесноте громадных общественных событий, проникнутых всемирною значительностию и сменяющихся одно другим с быстротою театральных декораций»[22]. Тютчевская мысль работает в тесноте громадных событий и – как мысль философская – в самом деле становится «тесной», словно забитой натиском актуальной политики.

«Уже давно в Европе существуют только две действительные могучие силы (deux puissances réelles): “Революция и Россия”. – Эти две силы теперь стоят друг против друга и завтра, может быть, схватятся между собой. Между ними невозможны никакие договоры и соглашения. Жизнь одной это смерть другой. От исхода борьбы между ними, величайшей борьбы, когда-либо виденной миром, зависит на века вся политическая и религиозная будущность человечества» (42, 144).

Анна Федоровна, любимая дочь, записывала в свой дневник об отце, что он представляет собой «воплощенный парадокс»[23]. То же можно сказать о тютчевской философии истории – и она представляет собой парадокс, удивительно цельно и непротиворечиво внутри себя «воплощенный». Публицистика Тютчева – это одна разветвленная мысль, в которой есть звено центральное, тезис самый остроответственный, и этот тезис – «Россия и Революция».

Тютчев пишет Революцию с заглавной буквы, как имя собственное, как и Россию. В его картине мира это две духовно непримиримые личности-силы. Французская революция заставила европейскую мысль, начиная с Эдмунда Бёрка (1790) и Сен-Мартена (1795), философски задуматься над самим явлением революции, и мистический образ ее как сатанинской силы, попущенной Богом для принесения человечеством искупительной жертвы, был начертан Жозефом де Местром («Considerations sur la France», 1796), близнецом-предшественником и антагонистом тютчевской мысли («к де Местру он психологически ближе, чем даже к Хомякову», – писал о Тютчеве Г.В. Флоровский[24]). Де Местр говорил

о революции, «предписанной свыше»[25], и, проклиная ее, мистическим поворотом мысли давал ей религиозное оправдание. Он угадал Французскую революцию не как отдельное событие, но как «эпоху», как «французскую или, лучше сказать, Европейскую революцию»[26].

Тютчевский образ революции возник уже на другом европейском этапе, когда она себя обнаружила как цепная реакция, как непрерывно действующая в новой истории и нарастающая в ней сила. Европа прошла уже через несколько взрывов (начало 1820-х, 1830, 1848) и непрерывно менялась в них – «зима железная» государственной русской истории до катастрофы Крымской войны казалась недвижной, она лишь раз «дохнула» на кровь героев Сенатской площади – *И не осталось и следов*. Так Тютчев-поэт фиксировал национальное историческое состояние сразу после события (1826), двадцать же лет спустя на европейском фоне наш «вечный полюс» уже предстал в его поэзии как не только могучий, но и надежный «утес». Мы привыкли тютчевскую политическую лирику отделять от его основной поэзии (и даже печатать ее отдельно, словно стихи второго тютчевского сорта), однако в живописании грозных событий истории, и Революции прежде всего, космические силы тютчевской лирики полноценно участвуют, и политические стихи обретают местами (правда, все же только местами) поистине тютчевскую историософскую мощь. «Прообразом исторического события – в природе служит гроза». Краткая незаконченная заметка О. Мандельштама обрывается на имени Тютчева, «знатока грозовой жизни»[27], каков он бывает и в политической лирике.

Ад ли, адская ли сила
Под клокочущим котлом
Огнь геенский разложила –
И пучину взворотила
И поставила вверх дном?

(«Море и утес», 1848)

Не вспомнится ли здесь нечто памятное из нашей поэзии?

Еще кипели злобно волны,
Как бы под ними тлел огонь...

И еще:

Словно горы,
Из возмущенной глубины
Вставали волны там и злились...

В «Медном Всаднике» словно уже заготовлены параллельные места к будущей тютчевской политической лирике, ср.:

Но с нами Бог! Сорвавшися со дна,
Вдруг, одурев, полна грозы и мрака,
Стремглав на нас рванулась глубина...
(«Уж третий год беснуются языки...», 1850)

Не то же ли море, не та же ли глубина и не тот же огонь? Пушкинская картина петербургского наводнения – совсем не голая политическая аллегория Тютчева. Но прообразом исторического события, по Мандельштаму, пушкинская отнюдь не метафорическая картина-буря также неявным образом служит. Пушкин также был озабочен европейскими революциями (более остро, чем Чаадаев) и угрозой русского бунта. И тайно в его поэме бунт водной стихии против державного города и бунт малого человека против державного всадника эту угрозу в себе заключали. За пятнадцать лет до тютчевской политической лирики «Медный Всадник» тайно пророчил русское будущее как предстоящую нам борьбу огромных сил Империи и Революции – двух главных героев тютчевской историософии. И Тютчев через пятнадцать лет своим «Морем и утесом» эту борьбу поэтически и статьей «Россия и Революция» теоретически заговаривал-заклинал.

«Россия и Революция» – так он переформулировал уже традиционную нашу тему о России и Европе: приравнял Европу к революции как судьбе Европы и отделил, отмежевал от революции Россию. Его пророчество не сбылось, и это нетрудно сегодня заметить, но как он увидел само явление Революции? «Революция это не только враг из крови и плоти. Она более чем Принцип. Это Дух, Разум...» («C'est un Esprit, une Intelligence...» – 79, 183). C'est un Esprit, это Дух! Один из первых не только у нас, но и в Европе он так мощно понял ее не только как политический факт, но как духовную силу, вступившую в историческую борьбу с духовной

силой христианства и «присвоившую», «перехватившую» у христианства его идеи и священные ключевые слова («братство»: «... où elle vient d'adopter le mot d'ordre du christianisme: la fraternité» – 43, 145). «Православный граф де Местр», как окрестил посмертно Тютчева (ЛН, кн. 2, 45) его приятель по молодости Иван Гагарин (привезший некогда в пушкинский «Современник» его «стихотворения, присланные из Германии», а позже его религиозный оппонент во французской печати, к этому же времени эмигрант и католический священник-иезуит), – он произвел романтическую спиритуализацию явления Революции вслед за де Местром (умерив мистический ореол, которым тот ее наградил сверх меры и сообщил ей тем самым религиозную санкцию). Он увидел ее как живое олицетворение, мифологическое существо. Один из наследников тютчевской мысли, Константин Леонтьев (*А мы, Леонтьева и Тютчева...*), даст позднее такое ей описание: «представление мифическое, индивидуальное, какая-то незримая и дальновидная богиня, которая пользуется слепотою и страстями как самих народных масс, так и вождей их для своих собственных как бы сознательных целей»[28]. *Дальновидная богиня*! – дальше видевшая, как окажется, автора «России и Революции». Но автор первый у нас в своей философской с нею борьбе овладевал пониманием размера и сущности этой силы.

«Революция, бесконечно разнообразная в своих градусах действия и проявлениях, едина и тождественна в своем принципе...» (77, 181). «Формы, которые одну за другой она принимает, так же как лозунги, которые она беспрестанно меняет, все это, вплоть до ее насилий и преступлений, все это, в конце концов, второстепенное и случайное; но не таков антихристианский принцип, который ее оживляет, и это он дает ей также (нельзя не признать) столь грозную власть над миром» (42–43, 144–145).

Нельзя не признать (il faut bien le dire)! Тем самым он признавал за ней ту *глубину*, о которой сказала его поэзия: *Стремглав на нас рванулась глубина*. Глубина как лоно свирепых сил Революции; черная – но *глубина*, что рванулась на нас из недр мировой духовной истории. Еще раз вспомним из «Медного Всадника»: *Как обуянный силой черной...* – Евгений перед кумиром. *Из возмущенной глубины* человеческой, исторической, социальной и его бессильный протест поднимается – не той же ли (символически) самой, что у тайной его союзницы, но его же и губящей, – водной стихии? Борьба сил в поэтическом тексте ориентирована вертикально: из возмущенной глубины силы

бунта и хаоса поднимаются на того, кто высится *в неколебимой вышине.* Поэт в поэме с Петром и Евгением вместе («присутствие тени поэта в Евгении»[29]) – и между ними. Но дальновидная богиня поведет Евгения в двадцатый век, и литература нового века расскажет об этом, например, в «Петербурге» Андрея Белого, где новоявленный Евгений обернется эсером-террористом.

Итак, вселенная отвела России большое место под солнцем, но философия истории еще не соизволила признать ее у себя. И вот в философии истории Тютчева Россия должна ответить на вызов Революции, ставшей болезнью и судьбой европейского Запада.

Но не одна Россия, а Россия во главе всей Восточной Европы. В набросках трактата «Россия и Запад» (1849) изложена концепция разделения современной цивилизации на два особых мира и даже «два, так сказать, человечества» («les deux humanités pour ainsi dire» – 58, 161) с разным историческим предназначением: «европейский Запад является лишь половиной великого органического целого, и по видимости неразрешимые затруднения, терзающие его, найдут свое разрешение только в другой половине...» (82, 187). Терзающие затруднения – это терзающие Запад классовые войны. Другая же половина – это вторая, Восточная Европа как целое, законная сестра христианского Запада, особый славянский мир. Эта вторая Европа еще не открыта Западом, когда же будет открыта им в ходе истории, «Европа Карла Великого» встанет «лицом к лицу с Европой Петра Великого» (18, 118). Имя Петра Великого, творца Российской Империи, отделяло Тютчева от классического славянофильства, не только Петра не любившего, но и имперского пафоса не разделявшего. Тютчевский же имперский пафос громадно перерастал национальные рамки и доходил до того, что его оппоненты на Западе называли «rêverie gigantesque», что можно перевести и как «исполинская греза», и – как выразительно переводят в литературе о Тютчеве – «исполинские бредни» (ЛН, кн. 1, 234).

Бредни были воистину исполинские – историческая программа «будущей России» («de la Russie à venir»):

«Православный Император в Константинополе, повелитель и покровитель Италии и Рима.

Православный Папа в Риме, подданный Императора» (95, 201).

Программа вместе российская, славянская, имперская и византийская, звенья которой связаны последовательностью отождествлений: «L'Empire d'Orient: c'est la Russie définitive» (91). Поэтическая

программа, ей отвечающая, – стихотворение «Русская география» (1848 или 1849). *Венца и скиптра Византии / Вам не удастся нас лишить! / Всемирную судьбу России – / Нет, вам ее не запрудить!* («<К.В.Нессельроде>», 1850). И политическая лирика Тютчева любит природные образы, но поэтику выдает неоднородную, смотря по тому, живописует ли грозные события или же прокламирует утопическую программу. *Стремглав на нас рванулась глубина* – это он поэтически созерцал; *Нет, вам ее не запрудить!* – «утверждал, не созерцая»[30], словно бы прозаически пародируя стихийную собственную поэтику (по отношению к которой именно прозаична его политическая поэзия).

Среди писем Тютчева, которые были впервые опубликованы И. Аксаковым в его биографии, есть одно, написанное вскоре после падения Севастополя (9 сентября 1855 г.); оно стоит любого стихотворения поэта, говорит о нем биограф[31]. Тютчев рассказывает о видении, посетившем его на площадке колокольни Ивана Великого, среди многолюдства, ожидавшего выхода нового царя. «Мне пригрезилось, что настоящая минута давно миновала, что протекло полвека и более, что начинающаяся теперь великая борьба <...> наконец закончена, что новый мир возник из нее, <...> что всякая неуверенность исчезла, что Суд Божий совершился, Великая Империя основана <...> И тогда вся эта сцена в Кремле, при которой я присутствовал, эта толпа, столь мало сознававшая, что должно совершиться в будущем, <...> вся эта картина показалась мне видением прошлого, и весьма далекого прошлого, а люди, двигавшиеся вокруг меня, давно исчезнувшими из этого мира... Я вдруг почувствовал себя современником их правнуков»[32].

То есть он себя почувствовал нашим современником, скажем мы без всяких ближайших аллюзий. В том же письме он говорил о свойстве своего ума «охватывать борьбу во всем ее исполинском объеме и развитии». И в другом письме – что задыхается от своего бессильного ясновидения. И вот развитие прошло те самые полтора столетия – и невозможно нам, тем самым правнукам, не сверять его видения и прогнозы с нашими результатами. Он сам хотел смотреть на свои прогнозы из будущего.

Тютчевская историософская мысль долго оставалась *современной*. Она возбудила нашу консервативную мысль, представлявшую собой мутации славянофильской идеи, но отклонявшуюся от классического славянофильства, – Н.Я. Данилевского, Достоевского,

Леонтьева, затем Владимира Соловьева с его теократическо-вселенско-имперскими планами «всемирной монархии», которых предтечами он называл двоих – Данте и Тютчева[33]. Но и для С.Н. Булгакова уже в 1918–1923 г. она не утрачивает актуального нерва: участники диалога «На пиру богов», вошедшего в 1918 г. в сборник «Из глубины», наши вторые «Вехи», то и дело поминают русский Царьград, «предуказанный Тютчевым и Достоевским», и надеются, что над Тютчевым «рано еще иронизировать» (а и, действительно, в ходе европейской войны[34] Константинополь был близок, как локоть, – но снова «закономерность не оправдалась»[35]). Однако другие участники ставят на тютчевских предсказаниях крест: «В 1917 году окончилась константиновская эпоха в истории церкви» и «наступила не византийская, но большевистская эпоха в русской истории»[36]. Пять лет спустя размышления о. Сергия продолжаются непосредственно в храме Св. Софии, и вспоминаются тютчевские слова и строки, и заключения еще решительнее: «не политическому завоевателю, не “всеславянскому царю” откроются врата Царьграда <...> Как невыносимо сделалось всяческое безответственное славянофильствование!»[37] Таковы ответы русского православного мыслителя в самом центре заветных вопросов. Но как он в этом идеальном центре очутился? А только что был год 1920-й, когда вступила в действие сила, называемая по-гегелевски иронией истории, – и начала она раз за разом себя обнаруживать по отношению к тютчевским пророчествам: российское белое воинство, «все, что оставалось от третьего Рима», бросило якорь «не где-нибудь, а на рейде Константинополя, в виду столь желанной Святой Софии»[38], и убежищем белой России вместо Царьграда стал маленький полуостров Галлиполи.

«Православный империализм Тютчева есть живой пример того, с какими трудностями сталкивается русская историческая и философская мысль, выполняя задачу определения и разграничения вопросов “духа” и “политики”»[39]. С. Булгаков еще переживал историко-философские грезы Тютчева как нечто живое и современное – другой православный мыслитель уже через год (в 1924-м, когда написана статья Флоровского «Исторические прозрения Тютчева») рассматривает их исторически, как «прошлое русской мысли». Замечание Флоровского отмечало тютчевскую проблемную точку. Точка эта – «византийское» сближение, до смешения и почти что отождествления, христианского и церковного – с государственным, имперским

и племенным, национальным. Разграничение «духа» и «политики» беспокоило раннеславянофильскую мысль, которая к византийскому пафосу, не чуждаясь его, была осторожна. Славянский и византийский пафосы у нее, как у Тютчева, не сливались, не говоря о пафосе имперском, ей вовсе чуждом. И Достоевский, единомышленник в отношении к римскому папству, византийского пафоса не разделял. Византийская «симфония» для Достоевского – компромисс, порожденный «столкновением двух самых противоположных идей, которые только могли существовать на земле: человекобог встретил богочеловека, Аполлон Бельведерский Христа. Явился компромисс: империя приняла христианство, а церковь – римское право и государство»[40]. Достоевский пишет это за несколько месяцев до смерти. После падения Византии, продолжает он, и в несложившихся формах русской общественной жизни у нас «остался лишь Христос, уже отделенный от государства»[41]. Такого Христа знал поздний Тютчев-поэт (*Кто их излечит, кто прикроет?.. / Ты, риза чистая Христа...*, 1857) и не знал идеолог Тютчев. Пройдет еще (после Достоевского) десяток лет, и поэт Владимир Соловьев задаст вопрос, каким быть хочет Россия Востоком, *Востоком Ксеркса иль Христа?* А еще пять лет спустя философ Соловьев в статье о поэте Тютчеве (1895) будет осторожно отделять его поэтический образ России от идеи Царьграда: «Сам поэт признает, что она еще не покрыта ризою Христа. Значит, – можно сказать поэту, – судьба России зависит не от Царьграда и чего-нибудь подобного <...> Пусть Россия, хотя бы без Царьграда, хотя бы в настоящих своих пределах, станет христианским царством в полном смысле этого слова – царством правды и милости, и тогда все остальное, – наверное, – приложится ей»[42].

Тютчевский историософский романтизм был прикован к политической реальности и чужд ее реализму, свободно парил над ней, – тем самым он предавал себя иронии истории. Грезы-бредни были исполинские и пафос был средневековый – политическая конкретность была девятнадцатым веком.

Тютчевская идея *окончательной* Империи, долженствующей разрешить исторический процесс (*Вот царство Русское... и не прейдет вовек...*), между тем не так архаична и в наши дни; и в наши дни имперская тема еще – и даже по-новому – актуальна[43]. Тютчевская идея – идея средневековая: translatio imperii. «Империя бессмертна. Она передается <...> 4 сменившихся Империи. 5-я – последняя и окончательная» (90, 195). *Окончательное* разрешение исторического

процесса – главное слово всех утопий, эсхатологических либо хилиастических. Тютчевская последняя Империя и «окончательное слово великой, общей гармонии» как наше русское назначение в пушкинской речи Достоевского – две очень разные по пафосу утопии, обе хилиастические. Но и коммунистическая утопия тоже мыслила себя окончательной гармонией. Что остается ныне от идеи последней Империи? Остается грустный «конец истории» Ф. Фукуямы (который сам признает его грустным и формулирует все же со знаком вопроса в своем знаменитом заглавии: «Конец истории?») – новая либеральная утопия «общечеловеческого государства» по ту сторону истории, за которым угадываются США как современная мировая империя. Согласно идее translatio, империя может быть только одна, и с этой точки зрения можно подумать, что в холодной войне двух сверхдержав XX века решался этот вопрос.

Злобная ирония истории начала работать с идейными планами Тютчева сразу: он ждал символического 1853 года – 400-летия падения Константинополя – как года, с которого должно начаться его восстановление как будущего центра окончательной русско-славянской Империи. Но в этом именно году началась Крымская война с ее последствиями, открывшими русской истории путь в противоположную тютчевским планам сторону. Затем историческая концепция Тютчева, в основном уже после него, в 1870–1880-е годы, проходила испытание ходом событий – «Россия и Революция» прежде всего. С ходом лет из наследников его мысли Леонтьев с возраставшим пессимизмом фиксировал, как в тютчевском трехчлене – Россия, Европа и Революция – третий член все больше смещался в сторону первого. Тем самым мыслитель Тютчев в кругу единомышленников в своем веке оставался один. В последний год своей жизни (1891) Леонтьев предвидел возможность осуществления наиболее радикальных тенденций общеевропейского процесса на русской именно почве и саркастически обосновывал свое предсказание своеобразной ревизией классического «почвенного» аргумента: у нас «почва рыхлее, постройка легче»[44]. «Постройка» будет впоследствии расшифрована как платоновский котлован. Котлован – строительство Вавилонской башни на рыхлой и ненадежной почве. И эсхатологический отрицательный «конец истории», на западноевропейскую локализацию которого он, вслед за Тютчевым и вместе с Достоевским, положил столько сил, он уже

с Россией связывал: «...мы поставлены в такое центральное положение именно только для того, чтобы <...> написать последнее “м а н и – ф е к е л ь – ф а р е с!” на здании всемирного государства... О к о н ч и т ь и с т о р и ю, – погубив человечество...»[45].

В комментарии Б.Н. Тарасова к упоминавшемуся третьему тому нового тютчевского собрания цитируются слова Ф. Энгельса о России и революции, почти совпадающие с тютчевским тезисом (319). С противоположных идейных сторон, но в одном удивительно сходились Тютчев и Достоевский с Марксом и Энгельсом – в представлении о консервативном (реакционном для классиков марксизма) противостоянии не только царской, но и народной России западной революции. Но что сказал бы Тютчев, назвавший целый народ плагиатором (le plagiaire[46]) другого народа (46, 148), когда в Германии 1848 года поднялась своя революция вослед французской, – что сказал бы он, увидев собственный народ плагиатором тех идей и утопий, которые он полагал судьбой европейского Запада? Главная идея его о России и Революции потерпела историческое поражение в 1917 г. Россия и Революция – вопреки прогнозам-планам как наших национальных мыслителей, так и классиков марксизма – совместились, революция стала судьбой России. Славянской его идее еще предстояло дальнейшее испытание.

Исторические и политические проекты Тютчева имели в XX в. свою судьбу. В 1920-е годы новые, евразийские «исполинские бредни» осваивали их по-своему заново. Вослед Тютчеву Н.С. Трубецкой названием своей маленькой книжки, вышедшей в 1920 г. в Софии и положившей начало евразийскому движению, – «Европа и человечество» – еще раз переформулировал тему о России и Европе: исключил не Россию из Европы, как только что это сделал Шпенглер в своей нашумевшей книге, а (прямо вопреки картине Чаадаева, в которой, мы помним, Европа охватила и словно обняла собой земной шар) исключил Европу из человечества. Ну а Шпенглер также названием книги, как и ее содержанием поддержал неведомо для себя тютчевский тезис о двух Европах. «Закат Европы» на самом деле в оригинале – закат Abendland’a, т. е. Запада; самое же понятие Европы как единого целого Шпенглер отрицал и называл «пустым звуком». Неизвестно, читал ли Шпенглер французские тютчевские статьи (мог и читать), но Европу как Запад он отделял не от одной России, но и от Восточной Европы (и в этом интересно совпадал со славянофильской историософской топо-

графией, например, со знаменитой строкой стихотворения Хомякова: *...Ложится тьма густая / На дальнем Западе, стране святых чудес...* – на Западе, отдаленном, отрезанном от хомяковской России). Что касается России, скупые суждения Шпенглера о ней представляют как бы славянофильство навыворот: он ссылается не только на Достоевского и Толстого, но и на Ивана Аксакова, чтобы совсем исключить Россию из западной проблематики – как «исторический псевдоморфоз», не имевший истории до Петра, а с Петра имеющий только искусственную историю (но, возможно, пророчащий в будущем новую христианскую духовность не европейского, «фаустовского», типа: «Христианство Достоевского принадлежит будущему тысячелетию»[47]).

Пройдет еще четверть века – и за реализацию тютчевского проекта возьмется та самая воплотившаяся, но в отечестве, революция в лице СССР. Можно сказать, что идея отдельной Восточной Европы будет политически реализована после 1945 г. – посредством Берлинской стены. «Лозунг завтрашнего дня» для Тютчева – «В о с т о ч н а я Е в р о п а как определенный политический термин» (ЛН, кн. 1, 425) – только после 1945-го стал на полвека (почти) политической реальностью. По отношению к не единой еще Германии Тютчев считал, что утопия ее объединения не отвечает интересам России, а позднее бисмарковское единство обличал как достигнутое «железом и кровью». Две Германии он считал «естественным положением» (86, 191). В это положение Германия вернулась после второй войны. «Богемия независимая, опирающаяся на Россию, – вот комбинация очень простая и действенная, которую История держит в резерве, чтобы в свой час сорвать объединение Германии», – писал Тютчев Ю.Ф. Самарину 13 июля 1868 г. (ЛН, кн. 1, 427). И. Аксаков в своей биографии так резюмировал тютчевскую славянскую идею: «Одним словом, вопрос для Западных Славян ставится просто и прямо: или объединение с Россией, или объединение полное и окончательное с Западною Европою, т. е. утрата Славянской национальности»[48]. «Объединение с Россией» на имперской основе продолжалось с 1945 до 1989 г., но в промежутке понадобился год 1968-й: ровно сто лет после сформулированной Тютчевым «комбинации», которую сто лет история держала «в резерве». Вновь магия круглых сроков, преследовавшая его проекты с начала Крымской войны. И что нам делать теперь с идеей славянского мира, глядя уже не только на Чехию, но и на Украину?

Два места из русской поэзии вбирают в себя вопросы, заданные историософией Тютчева и, надеемся, историей «окончательно» не решенные. Одно – из Пушкина:

Славянские ль ручьи сольются в русском море?
Оно ль иссякнет? вот вопрос.

Второе – из Тютчева:

Ты долго ль будешь за туманом
Скрываться, Русская звезда,
Или оптическим обманом
Ты обличишься навсегда?

2004

«Вот вопрос».

---

[1] Из позднего стихотворения «Свободен путь под Фермопилами...» (начало 1950-х годов).

[2] Ф.И. Тютчев в документах, статьях и воспоминаниях современников. М., 1999. С. 143.

[3] *Аксаков И.С.* Биография Федора Ивановича Тютчева. М., 1997. С. 45.

[4] Там же. С. 50.

[5] Письмо от 6 июля 1831 г.: *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. Т. 14. С. 188.

[6] *Чаадаев П.Я.* Полн. собр. соч. и избр. письма. М., 1991. Т. 1. С. 160–161.

[7] Как не только центром всеобщей истории, но метафорически охватившей и как бы вобравшей ее в себя («Depuis que le globe a été comme entouré par l'Europe...»; Там же. С. 170).

[8] Там же. С. 103.

[9] Там же. С. 301.

[10] *Чаадаев П.Я.* Статьи и письма. М., 1989. С. 47–48. Здесь же рядом: «А ведь, стоя между двумя главными частями мира, Востоком и Западом, упираясь одним локтем в Китай, другим в Германию...» Пушкин читал в рукописи чаадаевское письмо, датированное 1 декабря 1829 г., летом 1830 г. («Как Вам кажется Письмо Чадаева?» – М.П. Погодину во второй половине июня 1830 г.: *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. Т. 14. С. 100) и в августе 1831 г. в «Клеветникам России» вторил его описанию нашего пространства, вторил буквально, но с прямо противоположным пафосом: *От финских хладных скал <...> До стен недвижного Китая.*

Пушкин славит наше пространство, по Чаадаеву свидетельствующее против нашего исторического значения. Между тем Чаадаев, откликаясь на это «стихотворение к врагам России», приветствует Пушкина как национального поэта и «нашего Данта» (*Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. Т. 14. С. 228) – факт, выразительный до чрезвычайности и говорящий о двойственности исторической, европейско-национальной мысли автора философических писем. В позднейшей «Апологии сумасшедшего», тем не менее, он возвращается к тем же географическим описаниям как к полемическому аргументу: пусть какой-то народ займет громадное пространство на земле, «не сознавая, что он делает, и в один прекрасный день окажется могущественным народом», – это будет, конечно, удивительный факт, которым можно восхищаться, – «но что, хотите вы, чтобы об этом сказала история?» («mais que voulez-vous que l'histoire en dise?», см.: *Чаадаев П.Я.* Полн. собр. соч. и избр. письма. Т. 1. С. 294–295).

[11] *Тютчев Ф.И.* Полн. собр. соч. и письма: В 6 т. М., 2003. Т. 3. С. 17, 117 (далее ссылки на этот том помещены в тексте с указанием страницы; две цифры указывают на страницы оригинала и перевода). В томе впервые собрана публицистика Тютчева (вся известная нам сегодня) на двух языках (во французском оригинале и в новом переводе Б.Н. Тарасова).

[12] *Лэйн Р.* Публицистика Тютчева в оценке западноевропейской печати конца 1840-х – начала 1850-х годов // Литературное наследство (далее – ЛН). Т. 97. М., 1988. Кн. 1. С. 247.

[13] *Аксаков И.С.* Указ. соч. С. 121.

[14] Там же.

[15] Там же.

[16] *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. Т. 12. С. 65.

[17] Настолько надолго, что верность этой традиции суда над Европой наша мысль сохранила и спустя столетие в европейской эмиграции. Русское зарубежье в 1920-е годы оказалось экстерриториальным образованием внутри Европы, только что вышедшей из внутриевропейской и мировой войны, и тут же себе усвоило внутренне-внешнюю точку зрения на это послевоенное европейское состояние, сохраняя свою традиционную роль «des grands jugeurs» в этих новых необычайных и, кажется, не отвечающих ситуации исторических обстоятельствах; крайнюю форму эта русская критическая тенденция сразу же обрела в явлении евразийства (об этом см. в нашей статье: «Европейская ночь» как русская метафора: Ходасевич, Муратов, Вейдле // Диалог культур – культура диалога: Сб. к 70-летию Нины Сергеевны Павловой. М., 2002. С. 352–354).

[18] *Чаадаев П.Я.* Статьи и письма. С. 157.

[19] *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. Т. 16. С. 172.

[20] Там же. Т. 11. С. 127.

[21] В 1831 г. Чаадаев достаточно благодушно отнесся к событиям 1830 года во Франции: он пишет Пушкину об «общем бедствии, обрушившемся на мою Европу», но уверен, что Европа выйдет с добром из беды, и не верит разговорам о грядущей всеобщей войне: нет, «путь крови больше не путь провидения, <...> последняя река крови пролилась», и ее источник иссяк (*Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. Т. 14. С. 227).

[22] *Киреевский И.В.* Критика и эстетика. М., 1979. С. 293–294.

[23] *Тютчева А.* Воспоминания. М., 2000. С. 63.

[24] *Флоровский Г.* Из прошлого русской мысли. М., 1998. С. 346. Параллель биографическая – Л.П. Карсавин пишет о де Местре: «Таков он и в самой жизни, в успешной своей дипломатической деятельности и столь же неудачной дипломатической карьере» (см.: Вопросы философии. 1989. № 3. С. 93). Это словно о Тютчеве сказано.

[25] *Местр Ж. де* Санкт-Петербургские вечера. СПб., 1998. С. 643.

[26] *Местр Ж. де* Рассуждения о Франции. М., 1997. С. 205, 211.

[27] *Мандельштам О.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 375.

[28] *Леонтьев К.* Восток, Россия и Славянство. М., 1996. С. 645. Поразительно у де Местра буквальное словесное совпадение с Леонтьевым в описании революции: «Никогда не лишне повторить, что отнюдь не люди ведут революцию, а что сама революция использует людей в своих собственных целях... она свершается сама собой» (*Местр Ж. де* Рассуждения о Франции. С. 17–18).

[29] *Седакова О.* Проза. М., 2001. С. 485.

[30] *Бицилли П.М.* Державин – Пушкин – Тютчев и русская государственность // Бицилли П.М. Избранное. Историко-культурологические работы. София, 1993. С. 302.

[31] *Аксаков И.С.* Указ. соч. С. 255.

[32] *Тютчев Ф.И.* Соч.: В 2 т. М., 1984. Т. 2. С. 236. Французский подлинник письма – в аксаковской биографии (с. 256).

[33] *Соловьев В.С.* Письма. Пб., 1923. Т. 4. С. 26–27.

[34] В самую возможность которой, мы помним, не верил в 1831 г. Чаадаев, уверенный, что пути крови иссякли в старой Европе, тогда как путь большой крови только в ней открывался.

[35] Ссылаемся на комментарий Б.Н. Тарасова в недавнем 3-м томе нового тютчевского собрания: по поводу тютчевской темы русского Царьграда комментатор с сожалением констатирует «не оправдавшуюся впоследствии закономерность» (с. 272–273). Закономерность того, что это не оправдалось, не рассматривается. Интересно, что знаменитое чаадаевское письмо сочиняется в дни, когда наши пушки гремят на Босфоре (в очередной раз Царьград был как локоть), о чем автор упоминает в следующем письме втором (*Чаадаев П.Я.* Полн. собр.

соч. и избр. письма. С. 112). А еще до Чаадаева упущенную «закономерность» отметил юный Пушкин, в 1822 г. заметивший, что напрасно Екатерина не воспользовалась началом Французской революции против Турции на Дунае: «Это избавило бы нас от будущих хлопот» (*Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. Т. 11. С. 15). Не избавило.

[36] См.: *Булгаков С.Н.* Соч.: В 2 т. М., 1993. Т. 2. С. 568, 574, 577, 619.

[37] *Булгаков С.Н.* Моя родина // Новый мир. 1989. № 10. С. 244–246.

[38] *Каграманов Ю.* Империя и ойкумена // Новый мир. 1995. № 1. С 148.

[39] *Флоровский Г.* Указ. соч. С. 234.

[40] Ср. у современного историка: «Сакрализация императора влекла за собой лишение патриарха репрезентативной функции, он низводился до ранга одного из императорских чиновников. "Византийская церковь – наиболее в истории замечательный пример государственной церкви. Ее главой был император <...>". Так декларируемая гармония оборачивалась тем, что принято называть цезарепапизмом. История византийской церкви знает не один эпизод ее безнадежной борьбы за независимость от императорской опеки» (*Буланин Д.М.* Translatio studii: путь к русским Афинам // Пути и миражи русской культуры. СПб., 1994. С. 99–100; во внутренних скобках автор цитирует кн. Д.М. Бьюри «Государственный строй Византийской империи». СПб., 1912. С. 20).

[41] *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1984. Т. 26. С. 169.

[42] *Соловьев В.С.* Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 482–483.

[43] См. цитированную статью Ю. Каграманова в «Новом мире» и там же ст. В. Сендерова «Россия-Империя или Россия-Царство?» (2004. № 2). Интерес к проблеме империи в контексте русской истории, с акцентом на возможности переживаемой современности, заметен также в прозе последних лет, в новопетербургской прозе особенно: например, читаем роман Павла Крусанова «Укус ангела» (2000).

[44] *Леонтьев К.* Восток, Россия и Славянство. С. 697.

[45] Там же. С. 418.

[46] Переводчик в 3-м томе (Б.Н. Тарасов) переводит ослабленно – «подражателем».

[47] См.: *Шпенглер О.* Закат Европы. М., 1993. Т. 1. С. 145; Т. 2. С. 201.

[48] *Аксаков И.С.* С. Указ. соч. 216.

ДВА УХОДА: ГОГОЛЬ, ТОЛСТОЙ

1

Сто лет назад уход Толстого из Ясной Поляны и из жизни был мгновенным событием, уложившимся в десять дней, на самом же деле это было событие длительное, многолетнее, которое готовилось и продолжалось на протяжении по меньшей мере трех десятков лет, со времени «Исповеди» (1879). Это было критическое событие, открывшее взгляд на многое в нашей словесности до Толстого и после него. Мгновенное событие, столько вокруг себя осветившее.

За сто лет мы к «уходу Толстого» привыкли – но вот специально к столетию является книга Павла Басинского, в которой решительный пересмотр классической формулы становится пунктом едва ли не центральным, во всяком случае терминологически специально подчеркнутым. Пересмотр объявлен прямо в заглавии книги: «Лев Толстой: бегство из рая». О классической формуле автор книги помнит, рассказывает же в книге о том, что в знаменитой и всем известной жизни писателя вместо нее получилось.

«Толстой вынашивал свой уход в голове двадцать пять лет как великое произведение. Он неоднократно редактировал его и даже, как видим, на бумаге. Но в конце концов он совершил его спонтанно и как будто не вовремя. Ну не уходят в леса, когда за окном стоит промозглая осень, переходящая в зиму»[1].

Не уходят в леса – здесь это к тому относится, что тут же рядом цитируется в подтверждение, что Толстой в то же время вынашивал «в голове» и даже «на бумаге», – письмо о том, «как индусы под 60 лет уходят в леса...». «В голове» вынашивался буддийский уход – в биографической реальности было бегство почти паническое.

Но что на протяжении тех самых десятилетий он вынашивал в своей творческой голове? «В голове» художника Толстого в это самое время что совершалось? В эту сторону, в эту голову автор

солидной книги удивительно мало смотрит. Не художник Толстой герой этой книги. Если толстовский мир и присутствует здесь, то интересует он автора лишь своими героями-беглецами – от Оленина до старца Федора Кузмича, – в которых таится и для автора скрывается за которыми их вечный автор-беглец. Само же биографическое основное событие, назвать ли его уходом или бегством, совершается вдалеке от творчества Толстого, упоминаемого лишь на большом отдалении. Герой этой книги – Толстой-семьянин и чувственный человек, божество яснополянского рая и его разрушитель, и во всем этом крупном образе человек религиозный и философский. Такого героя мы получаем от Павла Басинского и о нем узнаем от автора много. Только не о Толстом-художнике, который в этой крупной фигуре все-таки составлял основное лицо. И отношения этого основного лица с религиозным и философским Толстым и были сюжетом ухода.

Жизнь художника была полем сюжета ухода, с невниманием же к художнику исчез и сюжет. Осталось бегство, детективного типа интрига. Квалификацию события, центральное слово автор книги с вызовом изменил, заменил, но изменилась и вся картина события: оно раздробилось и измельчало.

Собственно, автор формулирует верно: он вынашивал в голове свой уход «как великое произведение» и в самом деле осуществил его «спонтанно и как будто не вовремя». Так и было. Но уход совершался в пространстве осмысленном – это был уход не «в леса», как у того индуса, это был уход из Ясной Поляны в Оптину пустынь. И спонтанное мгновенное событие на просторах нашей литературы отозвалось таким резонансом уже независимо от Толстого, от самого его имени! В книге М.Н. Виролайнен сформулировано такое явление русской словесности, как «архетип ухода», развернутый в сторону от Толстого, в сторону Достоевского (при статье «Фома Опискин и Иван Грозный»)[2]. «Архетип ухода» – вот резонанс, который мог ли образоваться в истоке своем без «ухода Толстого»? В той же книге еще один сильный пример в обоснование «архетипа» – такое открытие М.Н. Виролайнен, как «Последнее странствование Степана Трофимовича» в «Бесах», многими чертами пророчившее будущий уход Толстого и его заранее пародировавшее еще при жизни его[3]. Пророчившее, конечно, непреднамеренно, но тем более необыкновенно – литературное событие, предвещавшее почти в подробностях действительное событие жизненное в той же русской литературе, словно

бы из нее выходящее, уходящее. Такой переход из литературного эпизода в скорую будущую реальность – как будто в нашей литературе пример единственный.

2

В те последние десять дней это было и вправду похоже на бегство, но сразу было сказано с разных сторон – *уход*. Было найдено сразу верное слово, ответившее значению и размеру события. Уход как событие, действие, давшее формулу символическую. Событие неслучайное и лишь показавшееся «спонтанным», событие, издавна подготовленное, – с какой поры, он сам уже вспоминал за много лет до того (в 1894-м): «Время это, 1881 год, было для меня самым горячим временем внутренней перестройки всего моего миросозерцания, и в перестройке этой та деятельность, которая называется художественной и которой я прежде отдавал все свои силы, не только потеряла для меня прежде приписываемую ей важность, но стала прямо неприятна мне по тому несвойственному месту, которое она занимала в моей жизни и занимает вообще в понятиях людей богатых классов» (30, 3–4)[4].

Прежняя художественная деятельность потеряла прежнюю важность и привлекательность – и в этом была перестройка всего миросозерцания. Если тогда начинался уход, то начинался он уходом от себя самого – художника. Это было уже не первое на его пути литературное отречение («Литературные занятия я, кажется, окончательно бросил. Отчего? трудно сказать», – пишет он в конце 1859 г. Б.Н. Чичерину, отходя от литературы в яснополянскую педагогику и в то же время признаваясь в тяжести отречения: «мое отречение от литературной (лучшей в мире) деятельности было и теперь очень иногда тяжело мне»: 60, 316) – но на этот раз не сравнимое с прежними по философскому обоснованию и жизненной радикальности. Не только литературная деятельность потеряла важность, но прямо сделалась неприятной (а при прежних кризисах все-таки оставалась «лучшей в мире»). Прежние кризисы и отречения были еще преходящими (письмо Чичерину пишется накануне возвращения к «Казакам» и приступа к «Войне и миру» в начале 60-х) – теперь это был поворот всей жизни. Главное же, что теперь это было *религиозное отречение*, пользуясь формулой, в свое время введенной В.М. Жирмунским[5].

В творческих дневниках Л.Я. Гинзбург есть такая запись: «Русская традиция отречения от своих творений – гоголевская, толстовская – подхвачена была Пастернаком. В ней таится своего рода неуважение к читателю, для которого эти творения стали высоким духовным опытом»[6].

Здесь у Лидии Яковлевны обида на Пастернака, отрекавшегося от своих ранних стихов. А традиция, к какой примкнул Пастернак, определяется как гоголевская, толстовская. Обширное суждение строится в кругозоре, о котором выше была уже речь, когда только мы говорили об «уходе Толстого»; речь заходила о том, что это событие открывает взгляд на многое в нашей литературе до Толстого и после него. Вот и открыло взгляд на то, что откликнулось – через Толстого как центральное звено обширного межличностного сюжета – между Гоголем и Пастернаком.

Традиция гоголевская, толстовская. Сближение точное: именно эти двое в XIX в. дали пример ухода в том биографически-творческом смысле, о каком мы здесь строим этот сюжет. В том особом смысле, какой мы после Толстого стали вкладывать в это слово. Уход как поступок, который и породил вокруг себя такой резонанс. И событие литературное в обоих случаях имело характер события религиозного. В том и другом случае это было *религиозное отречение*[7].

Конечно, гоголевско-толстовскую параллель не первая Гинзбург заметила, ее отмечали многие, и ее устанавливал сам Толстой в своей первой статье о Гоголе, где называл его нашим Паскалем: «Сорок лет уже лежит под спудом тот Гоголь, каким он стал после возрождения...» (26, 649). Это сказано, когда сам Толстой переживает собственное возрождение. И вот в эту пору он перечитывает новыми глазами гоголевские «Выбранные места» и 14 октября 1887 г. пишет Н.Н. Страхову: «Ведь я опять относительно значения истинного искусства открываю Америку, открытую Гоголем 35 лет тому назад <...> 35 лет лежит под спудом в высшей степени трогательное и значительное житие и поученья подвижника нашего цеха, нашего русского Паскаля. Тот понял несвойственное место, которое в его сознании занимала наука, а этот – искусство» (64, 106–107).

Это пишется в самый разгар новой деятельности Толстого: по читающей России расходятся бесцензурные копии «Исповеди» и «В чем моя вера?» и появляются заграничные их издания (1884, 1885), и несколько лет уже прошло с предсмертного письма Тургенева (на которое Толстой тогда не ответил) к «великому писателю Русской

земли» с призывом вернуться к литературной деятельности. И в этот момент он оглядывается на Гоголя, признавая в нем своего предтечу.

«Исповеди» Толстого предшествовала «Авторская исповедь» Гоголя. У того и другого художника на пути поворота был отход от прирожденного им художественного слова к слову прямому и личному, к тому же исповедальному. «Работа не художественная и не для печати», – Толстой сообщает тому же Страхову (62, 504). «Исповедь» это рассказ о событии не литературном, а жизненном, которое привело к повороту. К нему привела «остановка жизни» – так это здесь у него называется. Остановка жизни при мысли о неизбежной смерти и нерешенном религиозном ответе на эту мысль. Если такой ответ не решен, остается один вопрос, который ставит все привычное прежнее под вопрос, и привычное писательство прежде всего. Вопрос один: «Зачем? Ну, а потом?» (23, 10). И здесь Толстой как будто цитирует Гоголя, перед которым за тридцать лет до того вставали те же вопросы: «Но на всяком шагу я был останавливаем вопросами: зачем? к чему это?» (VIII, 440[8]).

Перед Гоголем эти вопросы вставали, когда он писал поэму, и продолжали вставать, когда он ее продолжал писать. Вопросы тоже требовали ответа религиозного: что значат эти «тьма и пугающее отсутствие света», которые видел он и сам формулировал по случаю «Мертвых душ» (VIII, 294), и где из этого состояния выход? Вопросы, художника Гоголя подавившие и тоже вызвавшие остановку жизни на все последние десять лет после первого тома поэмы. Остановку жизни, которая разрешится лишь смертью. Через несколько творческих самосожжений самосожжением жизненным. Борьба художника продолжалась все эти десять лет, но как она продолжалась? Об этом скажет С.Т. Аксаков после смерти его: «У Гоголя было два состояния: творчество и отдохновение. Первое давно уже, вероятно вскоре после выхода "Мертвых душ", перешло в мученичество, может быть, сначала благотворное, но потом перешедшее в бесполезную пытку»[9]. Пытку, о которой он сам говорил, что, «как честный человек, я должен положить перо». А делая это признание в своей исповеди, он в соседних строках повторял, что знает только одно наслажденье – «наслажденье творить», и для него то же самое – не писать и не жить (VIII, 459). Что и подтвердилось в конце концов.

Гоголевский уход, на десять лет растянувшийся, как потом на тридцать лет растянется толстовский уход. У того и другого уход из искусства открывал путь к уходу из жизни.

После первой статьи о Гоголе Толстой напишет о нем вторую статью уже в самом конце, в 1909-м, уже церковно отлученный, и вот на путь Гоголя он посмотрит теперь иначе. Он сам поставил себя вне церкви, и своего предтечу он теперь судит за искание выхода на ложных путях церковного христианства. Гоголь искал оправдания и спасения своему искусству на этих ложных путях. Две, по оценке Толстого, ошибки Гоголя: он продолжал приписывать самому искусству «несвойственное ему высокое значение» и хотел связать его с «еще менее свойственным религии низким значением церковным». По обеим этим линиям он теперь радикально разошелся с гоголевским «несмелым, робким умом». Помянув при этом контрастом к запутавшемуся робкому мыслителю «бодрого, ясного, незапутанного Пушкина» (38, 50–51).

Великолепные слова, позволяющие и нашу гоголевско-толстовскую параллель рассмотреть немного на пушкинском фоне. Оба наших героя описывали тот вопрос-паралич, с которым оба встретились на своем повороте, – вопрос «зачем?» Знал этот вопрос и Пушкин: *Зачем крутится ветр в овраге?* Только это был у Пушкина вопрос иного свойства – не остановкой, парализующей поэтический мир, не поворотом, а круговоротом в поэтическом мире, вместе с немедленным на него ответом – «бодрым, ясным и незапутанным»: *Затем, что ветру и орлу, / И сердцу девы нет закона.*

С.Т. Аксаков в том же письме сыновьям о смерти Гоголя продолжает: «Я признаю Гоголя святым, не определяя значения этого слова. Это истинный мученик высокой мысли, мученик нашего времени и в то же время мученик христианства». Что это значит – «мученик христианства»? Ответ Аксакова очень серьезен: «Нельзя исповедовать две религии безнаказанно. Тщетная мысль совместить и примирить их. Христианство сейчас задаст такую задачу художеству, которую оно выполнить не может, и сосуд лопнет»[10].

Так и было: лопнул сосуд.

Итак – русская традиция отречения от своих творений – гоголевская, толстовская. Отречения оба были религиозными, хотя протекали настолько различно. Но в истоке был один и тот же религиозный вопрос с отречением от лучшего, что они нам оставили, – от художественного слова «Шинели» и «Анны Карениной», так что оба подходят под названную уже выше формулу религиозного отречения. Но и самый опыт отречения, свою жизнь они нам оставили. Опыт единственного в нашей литературе духовного максимализма, по типу

евангельской притчи о богатом юноше, который, как все мы помним, хотел пойти за Христом, но был не в силах отказаться от своего богатства (Мф. 19, 16–26). Этих двоих (и именно только их в литературе уже позапрошлого века) их духовно максималистский путь вел к культурному опрощению, опрощению слова, жертве художественным богатством. Вехами на этом пути стали гоголевские «Размышления о божественной литургии» и толстовское Четвероевангелие. Два события творческих, скрепляющие – контрастно – гоголевско-толстовскую параллель.

Да и что сказать-то? Много ль?
Перестал гуторить Гоголь,
Покаянья плод творя,
Я же каюсь, гуторя

– ровно сто лет спустя (в 1944-м) так скажет об этом поэт Вячеслав Иванов[11].

Поздний Гоголь, автор «Выбранных мест», совсем не перестал гуторить, но перестал гуторить художник Гоголь. Перестал гуторить – «ушел из речи» (в книге, на которую уже мы ссылались, «архетип ухода» как сквозное событие в нашей литературе сопровождается тоже сквозным событием уже собственно литературным – «уходом из речи»)[12].

Гоголь, вымучивающий второй том поэмы, собирается «творить с большим размышлением», но хорошо описал А.Д. Синявский этого творящего с размышлением Гоголя, описал его как сороконожку, задумавшуюся над своими движениями и оттого разучившуюся ходить[13]. И главное, говорит тот же автор книги о Гоголе, художником он остался более религиозным, «чем в своем обескровленном и расчисленном христианстве»[14]. Гоголь, читаем мы здесь же, «умирал за письменным столом, и агония затянулась»[15].

Агония, которую Толстой поначалу назвал возрождением. Гоголь умирал за письменным столом и терпел свою муку, но хотел оставаться художником до конца, и самые «Выбранные места» предприняты были как что-то вроде необходимого отступления ради нового приступа к будущим «Мертвым душам» в их замысленном полном объеме. Абрам Терц договаривает свой гоголевский миф до конца, когда он оспаривает версию замаскированного самоубийства художника. Это не было самоубийство, «Гоголь пошел

на смерть, чтобы вызвать чудо». Но «Мертвые души» «не желали писаться»[16] – и «тогда его закопали живым»[17] – не человека, художника. С этого «эпилога» автор книги «В тени Гоголя» ее начинает, и если он к популярной версии погребения Гоголя, к этому гоголевскому мифу с особенным интересом относится («С ним это могло случиться»[18]), то относится, в свою очередь, как писатель, художник – к мифу о художнике.

3

Толстой хорошо помнил евангельский рассказ о богатом юноше, он вспомнил его в послесловии к «Крейцеровой сонате» (27, 85) – а затем на него будет ссылаться как на свой образец герой последней его самой личной драмы, т. е. сам автор: «нельзя войти богатому в царство небесное» (31, 152). Толстовское обращение тоже было путем опрощения и жертвы своим богатством. На этот путь он начинал вступать еще раньше, в ходе одного из прежних своих отречений, когда объявил, что это надо нам учиться писать у яснополянских крестьянских ребят. А только закончив «Войну и мир», довольно скоро начнет о ней говорить с раздражением и уверять, что такой «дребедени многословной» он больше писать не будет (61, 247). Философским же актом религиозного отречения от искусства станет «Исповедь». Здесь он скажет, что искусство «есть украшение жизни, заманка к жизни. Но жизнь потеряла для меня свою заманчивость, как же я могу заманивать других?» (23, 14–15).

С «Исповеди» начинается раздвоение слова Толстого на слово религиозных трактатов и прежнее слово «великого писателя земли русской». И опять же с «Выбранных мест» предтечей подобного раздвоения слова был Гоголь. Но у Гоголя слово «Выбранных мест» подавило и заменило слово поэта. Толстовское раздвоение слова стало на много лет состоянием постоянным. Периодические возвращения к литературе, о чем в последнем своем письме, на которое он тогда не ответил, его умолял Тургенев, всякий раз будут именно *возвращениями*, и многие из таких возвращений будут уже ожидать знаменитых посмертных томов[19]. Тем не менее «Холстомер», «Смерть Ивана Ильича», «Крейцерова соната», «Хозяин и работник» и «Воскресение» явятся перед читателем. Перед читателем явится новая художественность позднего Толстого неизвестной ранее силы, потрясшая русскую литературу по-новому[20].

Новая художественность возникает под знаком того же контрольного вопроса «зачем?», который из новой философской прозы Толстого внедряется в его прозу классическую. «Иногда мне приходило в голову взбрыкнуть, поскакать, поржать, но сейчас же представлялся страшный вопрос: зачем? к чему?» (26, 18). «Холстомер» возникал на грани двух толстовских художественных эпох, и ключевая фраза повести отмечена этой гранью, как и роковое событие в судьбе старого мерина отмечено этим страшным вопросом. А вопрос возникает в ответ на лошадиные глаголы, дышащие тем молодым счастливым состоянием, какого столько было в «Войне и мире» и в портрете Наташи Ростовой.

Художественную атмосферу, в которой рождалась «Война и мир», передает одно из писем того времени (1865): «Цель художника не в том, чтобы неоспоримо разрешить вопрос, а в том, чтобы заставить любить жизнь в бесчисленных, никогда не истощимых всех ее проявлениях. Ежели бы мне сказали, что я могу написать роман, которым я неоспоримо установлю кажущееся мне верным воззрение на все социальные вопросы, я бы не посвятил и двух часов труда на такой роман, но ежели бы мне сказали, что то, что я напишу, будут читать теперешние дети лет через 20 и будут над ним плакать и смеяться и полюблять жизнь, я бы посвятил ему всю свою жизнь и все свои силы» (61, 100).

Это сказано в пору, когда он как раз посвящает себя такому роману. «Война и мир» специально как будто пишется с целью научить «полюблять жизнь». Но ведь очень скоро он здесь же примется разрешать вопросы о законах истории, о свободе и необходимости и обременит роман солидной теорией, от которой будет освобождать его в следующем издании, а потом назад возвращать. Здесь тоже уже начинается раздвоение слова, но эти два разных слова еще не в конфликте, и философское слово является здесь естественно по ходу преобразования и возвышения жанра, возведения романа-хроники в ранг эпопеи, в достоинство «Илиады»; поэтому исключение корпуса «рассуждений» в 1873 г. меняло жанр: «Роман почти вернулся к тому “английскому” типу, в каком он был задуман»[21].

О том, что все же это цели несовместимые – «полюблять жизнь» или «разрешить вопрос» – о том покажет скорое будущее, когда будет сказано осудительно об искусстве, что это «заманка к жизни». Тогда станет ясно, что это творцом «Войны и мира» было сказано наперед. *...Как некий херувим, / Он несколько занес нам песен райских,* – вспом-

нит Лев Шестов, говоря о «Войне и мире», но он же продолжит, обозревая скорое будущее Толстого: «Под райскими песнями – великая и не знающая конца борьба»[22].

И вот – открывшаяся будущая борьба: когда придет час «разрешить вопрос» не общетеоретический («Какая сила движет народами?»), а сокровенно-жизненный, личный, тот самый парализовавший его искусство вопрос, – противоречие целей, описанное в старом письме, начнет обретать обратную силу: эпическая пластичность и любовная изобразительность толстовского слова начнут слабеть и гаснуть.

Этот кризис эпического слова у автора «Воскресения» сильно описан М.М. Бахтиным. Эпопея объединяла «*в ровном свете художественного приятия*» миры Николая Ростова, князя Андрея, Пьера и Каратаева[23]. Уверенное и спокойное эпическое слово давало «точку опоры в приятии изображаемого мира», оно требовало «медленного и кропотливого анализирующего авторского слова»[24]. И вот оно стало лишаться этой точки опоры. «Ровного света художественного приятия» стало автору не хватать. Слово автора начало сокращаться и упрощаться, сжиматься, оно начало засыхать и в то же время до крайности обостряться. В сокращении, сжатии, усыхании слова ковалась его новая сила, упрощение оборачивалось обострением. Когда-то, еще до «Войны и мира», он записывал в дневнике (16 августа 1857 г.): «Лень писать с подробностями, хотелось бы все писать огненными чертами» (47, 152). Запись, показывающая, насколько издавна все в этом слове готовилось[25], готовилось наперед. Заявка на будущую новую художественность записывалась за тридцать лет. «Смерть Ивана Ильича» в середине 1880-х пишется огненными чертами.

«Прошедшая история жизни Ивана Ильича была самая простая и обыкновенная и самая ужасная» (26, 68).

Самая обыкновенная и самая ужасная. Итог целой жизни – в двух не совпадающих по значению и по эмоциональному тону эпитетах, которые ритм этой фразы уравнивает в единый смысл и словно в единый эпитет, и этот единый смысл горит как написанный огненными чертами[26]. Жизнь самая обыкновенная и есть жизнь самая ужасная. Итог подведен минимальными средствами (без «подробностей»), и этот минимум миниморум горит. Дальнейшему же рассказу о прошедшей жизни и наступившей смерти ритм придает неустанное повторение все того же вопроса – «зачем?»

Дальнейшее повествование этим вопросом прошито: «Зачем? Не может быть <...> Зачем эти муки? И голос отвечал: а так, ни зачем» (26, 107).

О «Крейцеровой сонате» несколько позже автор будет признавать, что «в художественном отношении» это «ниже всякой критики», но что «художественное писать» он при этом не зарекается (64, 334). И в другом письме объясняет, что художественности дал место «ровно настолько, чтобы ужасная правда была видна яснее», чего бы он не добился, если бы повесть «была написана полною художественною манерою». То есть такая манера была бы в ущерб «ужасной правде». И чтобы она была еще яснее, к повести вдогонку пишется публицистическое «Послесловие»[27].

Толстовское раздвоение слова в эту позднюю пору это не только тенденция к подчинению художественного слова прямому слову трактатному, раздвоение еще проникает глубже: это и внутренние колебания в самой его новой художественности, рецидивы в ней того, что он называл своей старой манерой. Не уставая повторять, как он не одобряет ее, он до конца от нее не откажется. Она будет его соблазнять в параллельных пробах пера, например, в дневниковых заметках «(К Коневской)» в ходе писания «Воскресения». В статье о романе одну из таких заметок в духе старой манеры разобрал М.М. Бахтин.

«(К Коневской). На Катюшу находят, после воскресения уже, периоды, в которые она лукаво и лениво улыбается и как будто забыла все, что прежде считала истиной: ей просто весело, жить хочется» (33, 352).

«Этот великолепный по своей психологической силе и глубине мотив, к сожалению, остался почти совершенно не развитым в произведении», – комментирует исследователь. «Ей просто весело, жить хочется», – как и тогда, в истории лошади, когда захотелось взбрыкнуть и поржать, подобно Наташе Ростовой. Но в жесткую ткань последнего романа такому свободному мотиву доступа нет. Автор не хочет «размазывать», по слову того же исследователя, внутреннее дело героев – само их душевное воскресение. Оно, собственно, не изображается. «Вместо живой душевной действительности дается сухое осведомление о моральном смысле переживаний Нехлюдова. Автор как бы торопится от живой душевной эмпирики, которая ему теперь не нужна и противна, поскорее перейти к моральным выводам, к формулам и прямо к евангельским текстам»[28].

Старая манера не одобряется как по форме не общедоступная, слишком свободная для различного толкования, – и ей взамен испытывается другой полюс слова – «ниже порога общедоступности (косноязычное слово)»[29] – так пленившее писателя земли русской сютаевское «все в табе» и унаследованное от гоголевского Акакия Акакиевича «таё» Акима во «Власти тьмы»: «Бог-то, Бог-то! Он во!»

Но параллельно возникают тоже с названием, унаследованным от Гоголя, «Записки сумасшедшего» (1897, но переживается-пишется до того на протяжении тринадцати лет), где то же личное событие религиозного поворота, что было двадцатилетием раньше на ином языке рассказано в «Исповеди», здесь пересказано тоже исповедально, но писательски-исповедально, психологически и мистически исповедально, и слово этого рассказа скорее смотрит в сторону чего-то вроде будущего авангарда, чем сегодняшней общедоступности (то, что, кажется, Томас Манн назовет «стариковским авангардизмом» Толстого). «Как, я помню, мучительно мне было, что комнатка эта была именно квадратная. Окно было одно, с гардинкой – красной». И к какому словесному потрясению описание это ведет? «Еще раз прошел посмотрел на спящих, еще раз попытался заснуть, все тот же ужас красный, белый, квадратный. Рвется что-то, а не разрывается» (26, 470).

Ужас красный, белый, квадратный – это открывшееся присутствие смерти рядом: «Я тут». Кажется, у Толстого в его языке еще подобного не было (хотя был уже «темно-синий с красным» Пьер у Наташи, был как предвестие), – теперь это слово, обостренное по-новому, слово уже не эпическое, а символическое и даже глядящее в сторону авангардного будущего искусства (и побуждающее припомнить живописные изыски близкого будущего).

Лев Шестов в своей поздней философии многое строил на позднем Толстом. «“Исповедь” появилась в апогее, в расцвете толстовского творчества, когда в России, и до некоторой степени в Европе, уже стали набожно прислушиваться к каждому слову Толстого. Существует мнение, что переход Толстого от художественного творчества к религиозно-философскому находится в связи с упадком его дарований: мнение соблазнительное – но ошибочное. Не говоря о том, что об этом свидетельствуют даже его религиозно-философские труды, которые могут считаться образцами литературной прозы, его художественные произведения последнего периода могли бы дать ему всемирную писательскую

славу, если бы даже он кроме них ничего не написал: я уже раньше отметил, что его "Хозяин и Работник" является шедевром мировой литературы»[30].

В статье о «последних произведениях Л.Н. Толстого» (1920) Шестов объявил «Записки сумасшедшего» «ключом к творчеству Толстого» и в особенности ко всему, что написано после «Анны Карениной». Здесь же «Хозяину и работнику» он посвятил этюд специальный.

И вот – куда же смотрит слово художника в этих поздних вещах? Не в этом здесь интерес Шестова, но его философские наблюдения помогают это почувствовать. Повторим: слово уже не эпическое, а символическое. «Хозяин и работник», явившись (в 1895-м), мог показаться лишь рецидивом толстовской классической старой манеры («Утром в постели... продумал очень живой художественный рассказ»: 52, 137). Автор и сам его объяснял и оправдывал как написанный ради самопроверки: «ослабела ли моя способность, или нет» (68, 20). Не ослабела – было признано всеми. Прежняя мощная изобразительность, полноценное слово эпическое, но совсем неожиданная развязка, неподготовленная, чудесная; но нет, полагает Бахтин, подготовленная, «но не психологически, а символически»[31]. Необычно для прежнего автора и символически двойственное заглавие, с подспудным соотнесением планов сюжетного и духовного и символической переменой местами обоих героев в решающий миг: Никита «глубоко вздохнул и, не снимая с головы дерюжки, влез в сани и лег в них *на место хозяина*»[32]. Хозяин бросил его и освободил ему свое место, освободил ему место для чуда. И столь обычная у Достоевского и непривычная у Толстого мотивировка решающего события как совершающегося «вдруг»: «Василий Андреевич с полминуты постоял молча и неподвижно, потом *вдруг* с той же решительностью, с которой он ударял по рукам при выгодной покупке, он отступил шаг назад, засучил рукава шубы и обеими руками принялся выгребать снег с Никиты и из саней». «Самодержавное "вдруг"» (Шестов[33]); рассказ о чуде, максимально замаскированный под самый плотный реализм, замаскированный и здесь как слово эпическое этим сравнением необычного поступка с решительным и привычным купеческим жестом – и также замаскированное возражение самому себе, своему отрицанию чуда в новом своем христианстве, в толстовском «евангелии»[34]. Властью слепого случая властный хозяин из плотного мира, в котором он полновластен, перенесен в такое одиночество,

«полнее которого нет ни на дне морском, ни под землею» (Шестов, с. 138; Иван Ильич перенесен в такое же одиночество), и в условиях такого тотального беспросветного одиночества вступает в действие человеческая душа-христианка, «вдруг» обращающая хозяина в работника (так автор сам объяснял максимально неподготовленную психологически, как никогда у него не бывало прежде, и немотивированную развязку: «Мне, главное, хотелось показать то, что душа человеческая христианка и что христианство есть ничто иное, как закон души человеческой»).

4

Уход становится постоянной литературной темой Толстого за четверть века до самого «ухода Толстого»; личное порождает литературное (1884 г. – первая попытка ухода из дома), литературное готовит последнее личное. В середине 1880-х набросаны драматические народные сцены «Петр Мытарь» – о богаче, продавшем в рабство себя самого, чтобы уйти от своего богатства; «Отец Сергий» пишется в 1890-е; две драмы на тему ухода оспаривают одна другую – «И свет во тьме светит» и «Живой труп»; наконец, «Посмертные записки Федора Кузмича»: «легенда остается во всей своей красоте и истинности» – ответ великому князю Николаю Михайловичу, легенду опровергавшему (77, 185). Размах темы – от императорского дворца до добровольного рабства и до живого трупа.

Аксаков, мы помним, называл почившего Гоголя святым, «не определяя значения этого слова». Путь Толстого также поставил его в исключительное положение как бы святости с неопределенным значением, а последовавшее закономерно церковное отлучение – в еще более исключительное положение как бы антисвятого. Положение, которое сам он заранее рассмотрел очень лично в «Отце Сергии».

Здесь герой, еще блестящим офицером, в прежней жизни своей (как и автор его до «Исповеди»), не останавливаясь, «расширял рамки совершенства» (31, 12) и, достигнув известной ступени, шел дальше – и далее, в новой жизни монашеской, он идет по тому же прямому пути. В новой жизни такой же путь ведет в обратную сторону – вниз. Но следование по этому пути вновь возносит его – в святые, с соответственным возрастанием славы, от которой надо далее уходить. Уходить через падение, неизбежно лежащее все на том же прямом пути. На пути искания одинокой святости, избегая

этого слова, по существу же идя неуклонно к ней. Как мне не бояться людей и их суда, не зависеть от их похвалы, не нуждаться в признании? Это личный вопрос, всегда стоявший перед Толстым. «Отец Сергий» решает его одиноким путем ухода – но решает ли? «Чем меньше имело значение мнение людей, тем сильнее чувствовался Бог» (31, 46). Философский итог «Отца Сергия». Он ушел от людей до растворения в безвестности безымянного существования – и вот последняя сцена: потерявшим имя странником на большой дороге он принимает от проезжающих господ подаяние и слышит их разговор о нем по-французски, *который он понимает* (господа признают в нем породу: «Il a de la race»), – и ему эта встреча радостна, и, кажется, в радости этой не может не быть шевеления гордости – то ли его самого, то ли автора за него, Толстого, так мощно выписавшего его превосходство, его величие в эту минуту. Величие святости не без гордости. Так есть ли куда уйти от оценки людей, пусть в виде самооценки или оценки героя автором?

Нельзя попутно не вспомнить о Достоевском: при чтении «Отца Сергия» он вспоминается. Достоевский никак не сказал бы, что чем меньше значит мнение людей, тем ближе Бог. У Достоевского человек перед Богом это всегда человек перед человеком, как брат Иван перед братом Алешей, и он же, с другой стороны, перед (братом тоже) Смердяковым. Брат Иван перед ними как перед Богом. Человек *нуждается* в признании, *утверждении* другим человеком – таков идеальный момент антропологии Достоевского. Человек Достоевского заинтересован в признании и оценке другого. Одинокое же предстояние Богу – идеальное стремление отца Сергия – ничего нет более чуждого Достоевскому.

«“Насколько то, что я делаю, для Бога и насколько для людей?” – вот вопрос, который постоянно мучал его и на который он никогда не то что не мог, но не решался ответить себе». Вопрос и самое различение это (деятельности для Бога и для людей) чужды Достоевскому также.

Одинокое предстояние человека Богу – программная позиция протестантски окрашенного толстовского христианства. «И жизнь истинная – только та, когда живешь один перед Богом, а не перед людьми» (41, 35)[35]. Своим неуклонно прямым путем отец Сергий дошел до этого истинного состояния. Но толстовское христианство, протестантски окрашенное, оно же окрашено сильным влиянием восточных идей. На какой большой дороге оставляет автор

отца Сергия? Яркую характеристику этой толстовской дороги опять-таки дал уже не раз возникавший у нас Бахтин: «В религиозном мировоззрении Толстого нужно учитывать борьбу двух начал. Одно начало по своему идеологическому содержанию и по своей классовой природе близко к европейскому, протестантскому (кальвинистическому) сектантству с его благословением даров земных, с его освящением продуктивного труда, благосостояния и хозяйственного роста. Другое начало глубоко родственно восточному сектантству, особенно различным буддийским сектам с их бродяжничеством, с их враждой ко всякой собственности и ко всякой внешней деятельности» В этой борьбе начал побеждает «восточное, бездомное» начало. И путь, какой Толстой открывает своим последним героям, – «тот путь, на который они хотят вступить и который может избавить их лично от участия в социальном зле, – та же большая дорога восточного скитальца-аскета»[36].

Отец Сергий в финале идет по этой большой дороге. Состоится затем по ней же и самый уход Толстого.

Поздний, последний Толстой являет картину открытого раздвоения творчества. И прежде всего оно сказывается на самом сюжете ухода. На страницах толстовского дневника оспаривают друг друга замыслы драмы «малой» («Живого трупа») и драмы «большой» («И свет во тьме светит»). Эпитеты говорят о значении их для автора; и, наконец, решение 28 ноября 1900 г.: «Драму Труп надо бросить. А если писать, то ту драму...» (54, 65). Та драма именуется также «своей драмой» и «драмой христианского воскресения» (54, 425). Но все же «Труп» он закончит, «свою драму» кончить не сможет. «Своя драма» – программная и автобиографическая прямо в семейных подробностях, намечается даже близко к будущему маршрут ухода: «пройдем до Кавказа без гроша... До Тулы доедем, а там – пойдем». Формулируется личное исповедание веры – «христианской по учению нагорной проповеди», герой-альтер эго высказывается прямо словами Христа: «Отец! помоги, помоги мне делать не свою, а Твою волю» и в то же время комически в сюжете трагическом подает в своем доме лакею руку, чем приводит того в смущение.

Уже не только слово писателя земли русской раздвоено на громкое слово публицистическое («Не могу молчать») и тихое, почти тайное слово художественное. «Своя драма» – попытка самое слово художественное и законы драматургического действия

привести к слиянию с собственным христианством и своим учением социальным. Но параллельно пишется «Живой труп» ведь на тему тоже ухода. Драма «малая», не программная и, вопреки намерению, все же не брошенная и, в отличие от программной драмы «большой», состоявшаяся литературно и затем театрально, состоявшаяся как толстовская драгоценность. А между тем колебаться пришлось недаром, настолько кажутся несовместимыми две драмы. Настолько малая вне толстовской идеологии и слово ее настолько свободно: «Это степь, это десятый век, это не свобода, а воля... Читал ты “Что делать?”... Да это у нас в живописи валёр называется... Могу падать еще, весь упасть, все с себя продам, весь во вшах буду, в коросте, а этот брилиант, не брильянт, а луч солнца... Знаешь, в квасе изюминка, не было игры в нашей жизни... А Маша опоздала... Как хорошо». Настолько автору дорог этот слабый герой, которого привела в его мир идея ухода, – и настолько несовместимы два ухода двух этих героев в возникавших одновременно драмах. «С великолепной, обезоруживающей непоследовательностью, которой всегда отмечается мысль избранников человечества...»[37], существуют два замысла рядом, в открытый спор не вступая.

Из художественного толстовского на тему ухода и, кажется, вообще ничего (почти ничего) из написанного в последнее десятилетие, после опубликованного в 1899-м с цензурными изъятиями «Воскресения», он не печатает. Последний Толстой с «Отцом Сергием», «Живым трупом» и «Хаджи Муратом» читателю открывался в посмертных томах. Но и с «Алешей Горшком», вызвавшим такую немедленную реакцию свежего читателя Александра Блока (запись в его дневнике 13 ноября 1911 г., сразу по получении посмертного толстовского тома): «Гениальнейшее, что читал, – Толстой – “Алеша Горшок”»[38].

Сильная все же реакция такого читателя, на которую толстовская критика не обратила пока внимания[39], как и на сам этот крошку-рассказ, возникший в 1905-м за три дня. Между тем эта крошка – также одна из последних толстовских жемчужин, образец его поздней художественности. Ее максимум или ее, точнее, минимум. Образец опрощения, к какому она пришла. Гоголевский сосуд, мы помним, лопнул – толстовский сосуд не лопнул и дал такое свидетельство о себе, которое можно было так прочитать, как Блок его прочитал.

Две драмы, «малая» и «большая» – красноречивая пара последнего десятилетия. Другая пара – «Хаджи Мурат» и «Алеша Горшок». И тоже пример раздвоения творчества, уже чисто художественного. Можно рядом их прочитать.

В кавказской повести автор словно вернулся к себе молодому, когда он был почти на месте события и 23 декабря 1851 г. сообщал о нем как о свежей новости брату. И к прежней изобразительной силе своей он здесь как будто вернулся и оставил нам последнее свидетельство своей эпической мощи. Но это все-таки поздний Толстой, и общее отличающее его новую художественность радикальное сокращение, сжатие формы и слова здесь сказывается прежде всего на форме целого, на эпической форме. О ней хорошо было сказано, что это – «конспективная эпопея, "дайджест"»[40] классической прежней толстовской эпической формы. Эпопея не классическая, конспективная эпопея. И самое слово рассказа по позднетолстовски обостренное, до страшного резкое в решающих описаниях: «Алая кровь хлынула из артерий шеи и черная из головы...» Тоже написано огненными чертами.

Алеша Горшок мало говорил и молился одними руками и сердцем. От одного к другому делу переходил «без останова». Так и рассказ о нем переходит от одного звена к другому, как когда-то автор хотел, «без подробностей». « – Видно, что бросил, – сказал Алеша, засмеялся и тут же заплакал». Самая трудная минута его короткой жизни рассказана тоже «без останова» на ней, без подробностей, без какого-либо анализа, который бы задержал рассказ. Рассказ о том, что случается «тут же», без перехода, без расстояния между двумя противоположными состояниями. Голое слово, до какого в нашей литературе мог доходить один Толстой. «Удивился чему-то, потянулся и помер». Как будто он наконец научился писать у крестьянских ребят, о чем говорил полвека назад, – *на высоте всех опытов и дум* научился, как сказал бы поэт (а вспомним, что тогда на такой высоте поэту открылось? *Что? точный смысл народной поговорки*). Оскудение слова крайнее, но оно творит одно из его совершенных произведений. Хорошо было сказано Б. Эйхенбаумом, что в народных рассказах на своем повороте Толстой создал «нечто вроде собственного фольклора»[41]. Он продолжил его создавать на своем исходе – «Алешей Горшком».

Три лица из последнего толстовского десятилетия – Федя Протасов, Хаджи Мурат, Алеша Горшок. Они никогда не могли бы встретиться, они существуют в своих совсем и нацело отдаленных

друг от друга мирах, но они возникли в одном писательском мире и очертили его границы уже на самом его исходе. Характер этих трех лиц и встреча их в его последнем мире, может быть, лучше всего нам скажут о том, что это был за объем – Лев Толстой.

2010

---

[1] *Басинский П.* Лев Толстой: бегство из рая. М., 2010. С. 429–430.

[2] *Виролайнен М.* Речь и молчание. Сюжеты и мифы русской словесности. СПб., 2003. С. 389.

[3] Там же. С. 450. Открытие было предвосхищено еще в 1921 г. на заседании Вольной философской ассоциации в Петрограде Р.В. Ивановым-Разумником: «Вы сегодня слышали из уст докладчика о бегстве Степана Трофимовича. Вспомните о бегстве, которое совершилось через сорок лет после этого, о бегстве Льва Толстого из Ясной Поляны. Ведь это явления одного порядка, – двух совершенно разных людей, двух совершенно разных культурных типов, двух совершенно разных мыслеустремлений, но есть в этом нечто такое общее, что из юмористического бегства, юмористического в окраске Достоевского, создается одно из величайших мировых явлений, потому что бегство Льва Толстого из Ясной Поляны есть явление не только русского, но и мирового порядка» (см.: *Белоус В.* Вольфила. Кн. 1. М., 2005. С. 714). Правда, здесь как раз у Иванова-Разумника – бегство, но, конечно, не в том принципиально-концептуальном «басинском» смысле.

[4] Толстой цитируется по 90-томному Полному собранию с указанием тома (арабской цифрой) и страницы в скобках после цитаты.

[5] См.: *Жирмунский В.М.* Религиозное отречение в истории романтизма. Пг., 1919.

[6] *Гинзбург Л.* Человек за письменным столом. Л., 1989. С. 320.

[7] Кажется, поздняя поэзия Пастернака, стихи романа «Доктор Живаго» прежде всего, позволяет то же определение распространить и на Пастернака.

[8] Гоголь цитируется по Академическому собранию в 14 томах, изд. Академии наук СССР, с указанием тома (римской цифрой) и страницы после цитаты.

[9] *Аксаков С.Т.* История моего знакомства с Гоголем. М., 1960. С. 222.

[10] Там же. С. 222–223.

[11] *Иванов Вяч.* Стихотворения и поэмы. Л., 1976. С. 308.

[12] *Виролайнен М.* Указ. соч. С. 445.

[13] *Терц А.* В тени Гоголя. М., 2009. С. 247.

[14] Там же. С. 647.

[15] Там же. С. 16.

[16] Там же. С. 96.

[17] Там же. С. 118.

[18] Там же. С. 7.

[19] См.: Посмертные художественные произведения Л.Н. Толстого: В 3 т. М., 1911.

[20] Выразительное свидетельство – выбор позднего Толстого, автора «поздних рассказов», предпочтительно перед Толстым «своих главных романов», как художника-ориентира, таким писателем, как Александр Солженицын, в разговоре 1976 г. с Н.А. Струве: *Солженицын А.* Публицистика, общественные заявления, интервью, пресс-конференции. Вермонт; Париж, 1989. С. 540.

[21] *Эйхенбаум Б.* Лев Толстой. Книга вторая. Шестидесятые годы. Л.; М., 1931. С. 399.

[22] *Шестов Л.* Умозрение и откровение. Париж, 1964. С. 157, 160.

[23] *Бахтин М.М.* Собр. соч. Т. 2. М., 2000. С. 187.

[24] Там же. С. 210.

[25] И вновь припоминается гоголевское параллельное место из «Выбранных мест»: «Найдешь слова, найдутся выраженья, огни, а не слова, излетят от тебя, как от древних пророков...» (VIII, 281).

[26] «Кто такую вещь понял и написал, тот не просто человек, а единица или громадина»: Фет о «Смерти Ивана Ильича» (*Толстая С.А.* Письма к Л.Н. Толстому. Л., 1936. С. 541).

[27] «Я третьего дня читал его “Послесловие”, – в 1891 г. пишет Чехов А.С. Суворину. – Убейте меня, но это глупее и душнее, чем “Письма к губернаторше”, которые я презираю. Чорт бы побрал философию великих мира сего! Все великие мудрецы деспотичны, как генералы, и невежливы и неделикатны, как генералы, потому что уверены в безнаказанности. Диоген плевал в бороды, зная, что ему за это ничего не будет; Толстой ругает докторов мерзавцами и невежничает с великими вопросами, потому что он тот же Диоген, которого в участок не поведешь и в газетах не выругаешь. Итак, к чорту философию великих мира сего! Она вся, со всеми юродивыми послесловиями и письмами к губернаторше, не стоит одной кобылки из “Холстомера”» (*Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 4. М., 1976. С. 270). Характерный чеховский протест против философствующих художников как литературных генералов характерно же объединяет как таковых Толстого с Гоголем.

[28] *Бахтин М.М.* Собр. соч. Т. 2. С. 197–199.

[29] Там же. С. 206.

[30] *Шестов Л.* «Ясная Поляна и Астапово» // Умозрение и откровение. С. 164.

[31] *Бахтин М.М.* Собр. соч. Т. 2. С. 258.

[32] Замечено В.А. Тунимановым (см.: *Зверев А., Туниманов В.* Лев Толстой. М., 2007. С. 513).

[33] *Шестов Л.* Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 147.

[34] Разве не чудо есть сам Толстой? – последует вскоре, еще при жизни его, ему возражение от В. Розанова: «Но он хочет увидеть чудо? Согласен указать его: такое чудо есть творчески-художественный гений самого отрицателя чудес» (*Розанов В.В.* Около церковных стен. М., 1995. С. 129).

[35] Ср.: «священное одиночество человека перед Богом» у замечательного протестантского богослова XX в. Дитриха Бонхёффера (см.: *Аверинцев С.* София-Логос. Словарь. Киев, 2006. С. 371).

[36] *Бахтин М.М.* Собр. соч. Т. 2. С. 183–184.

[37] *Шестов Л.* Умозрение и откровение. С. 168.

[38] *Блок А.* Собр. соч. Т. 7. М.; Л., 1963. С. 87.

[39] Но обратил внимание нетолстовед Андрей Битов (см.: *Битов А.* Текст как текст. М., 2010. С. 201).

[40] *Палиевский П.В.* Русские классики. М., 1987. С. 131.

[41] *Эйхенбаум Б.* Лев Толстой. Семидесятые годы. Л., 1960. С. 86.

КОНСТАНТИН НИКОЛАЕВИЧ ЛЕОНТЬЕВ (1831–1891)[1]

Из известных «Историй русской литературы», кажется, только в книге Д.С. Святополка-Мирского Константин Леонтьев удостоен персональной статьи[2]. Место этого необыкновенного автора в истории литературы еще не определено и не оценено. Прижизненные и посмертные оценки роли Леонтьева в литературе сильно колебались и подвергались радикальным пересмотрам. «Моя литературная судьба» – под таким названием он писал свой поздний большой мемуарный труд, и в этом названии крылась горечь. Литературная судьба его при жизни была отмечена печатью неуспеха и неудачи. Леонтьев был сложным писателем такого типа, какой хорошо известен нам по русской литературе XIX столетия, писателем-идеологом. Художниками-идеологами были и корифеи – Гоголь, Достоевский, Лев Толстой; но Леонтьев творческим типом своим сближался не с ними, а скорее с Герценом и Чернышевским; идеолог в этом писателе доминировал. Тем не менее были два основных поприща, на которых он выступал, и на обоих он пожинал к концу жизни неутешительные итоги: повествовательная проза его затерялась в богатой литературе эпохи, историософские и политические идеи его не имели большого общественного влияния, на которое он серьезно рассчитывал. Вскоре после смерти Леонтьева о нем было вынесено жестокое заключение, что он «пользовался при жизни з а с л у ж е н н о й неизвестностью». Высказавший это суждение в 1892 г. князь С.Н. Трубецкой[3] был одним из родоначальников нашего так называемого философского ренессанса в начале XX в.; и вот он подвел такой итог Леонтьеву – посмотрел на него как на «разочарованного славянофила» (так называлась статья С.Н. Трубецкого всего год спустя по смерти Леонтьева) и автора диких теорий, не имеющих будущего.

Но случился парадокс: выступление Трубецкого было, наконец, той большой теоретической статьей о покойном авторе, какой при жизни он не дождался (и жаловался: статей «никогда обо мне никто не писал» – что было внешним признаком неуспеха и непризнания), и с этой статьи началась посмертная известность Леонтьева, как скоро выяснится, заслуженная, потому что ближайшее же следующее поколение русских мыслителей остро заинтересуется им, и литература о Леонтьеве пойдет нарастать как снежный ком, причем не одно количество, а качество выступлений будет замечательно: едва ли не все сильные умы нашего философского так называемого Серебряного века подробно выскажутся о нем, от Владимира Соловьева и В.В. Розанова до отцов Георгия Флоровского и Василия Зеньковского. «Таинственный fatum» (как с горестным недоумением он сам говорил) судьбы Леонтьева обнаружился в том, что она оказалась судьбой посмертной, и началась она сразу же после смерти; оказалось, что он очень нужен новой философской (и поэтической) эпохе. Несколько позже вслед за открытием Леонтьева – исторического и религиозного мыслителя – началось открытие Леонтьева – литературного критика и теоретика; и прежде всего интерес к нему проявили новые филологи-«спецификаторы» (Б.М. Эйхенбаум, В.В. Виноградов); «Анализ, стиль и веяние» – предсмертный эстетический трактат Леонтьева – стали читать как учебную книгу русские формалисты. Мыслителя и литературного критика и теоретика начали открывать тогда; Леонтьев-писатель ждет читателя до сих пор. Настоящее открытие Леонтьева-прозаика происходит только сейчас, на волне нового бурного интереса к Леонтьеву в постсоветской России, после почти полного забвения этого имени в долгие советские годы.

Между тем именно литературную прозу и прямое писательство молодой Леонтьев считал своим призванием: до 40 лет «все стремился создать какое-нибудь замечательное художественное произведение» (из письма В.В. Розанову 13 июня 1891 г.[4]). Весной 1851 г. двадцатилетний студент-медик Московского университета пришел к И.С. Тургеневу со своими первыми опытами и встретил горячий прием и поддержку: «Он наставил и вознес меня» (9, 116[5]); по воспоминанию Леонтьева, от двоих молодых – от него и от Льва Толстого – Тургенев ждал «нового слова» (9, 134). Ожидания эти – в отношении одного из двух молодых – далеко не вполне оправдались.

Свои ранние повести и романы «из русской жизни» Леонтьев впоследствии мало ценил; неоцененными, малопрочитанными и неизученными они остаются и до сих пор. Между тем роман «Подлипки» (1861) обнаруживал дарование столь оригинальное, что не случайно, видимо, ему суждено было остаться одиноким в литературе эпохи. Это роман-воспоминание об усадебном отрочестве и юности героя-автора, произведение, допускающее, в самом деле, сопоставление с появившимися только что автобиографическими повестями Льва Толстого; однако успеха их роман Леонтьева не имел и замечен не был. Читателя же конца XX в. роман поражает скрытыми в его поэтике и не расслышанными тогда художественными предвестиями – можно сказать, что это было посреди классической «тургеневской» манеры как бы предвестие Бунина («Тут уже не Толстой и даже не поздний Тургенев – тут слышны интонации “Суходола”, “Антоновских яблок”»[6]). Преобладающая лирическая стихия доходит здесь до редких в русской литературе XIX века форм выражения, открываясь в прихотливом импрессионизме описаний и эмоциональных характеристик и в эксперименте с повествовательным временем, не только развертывающимся вспять в памяти героя, но и капризно-дискретно ломающимся в ходе его рассказа, так что автору приходится восстанавливать для читателя хронологический порядок повествования. Роман построен музыкально – на лейтмотивных, повторных, возвратных воспоминаниях, и объективная («реалистическая») картина грустного увядания усадебного, еще крепостного дворянско-крестьянского быта в середине века мягко проступает сквозь эмоциональные колебания душевной жизни премьер-героя, а эта последняя заключает в себе тенденцию к философскому солипсизму. Владевшее молодым Леонтьевым-прозаиком стремление «вырваться из этих тисков мелкого... реализма в высь и на простор широких линий» (9, 151–152) сказалось наиболее своеобразно именно в этом первом и свежем романе его.

В трех крупных произведениях леонтьевской прозы 1860-х годов автор – достаточно разнообразный художник. После лирически-ретроспективных «Подлипок» он выдает современный роман – «В своем краю» (1864), наполненный злободневными темами и отличающийся риторическими свойствами. Здесь на первом плане – классический леонтьевский «супергерой» (определение Ю.П. Иваска[7]), близкий автору, но не автобиографический, как в «Подлипках», а скорее «автопсихологический» (термин Л.Я. Гинзбург) и

даже «автоидеологический», риторический alter ego убеждений автора, который пользуется им для прямого высказывания своей формирующейся в эти годы идейной программы. (Подобная доминирующая фигура риторического супергероя обязательна и в последующих больших вещах 1870-х годов – романах «Одиссей Полихрониадес», «Египетский голубь», «Две избранницы».) В речах Василия Милькеева, этого супергероя романа, определяется леонтьевская формула: прекрасное как «главный аршин» (1, 282). В дальнейшем это понимание эстетического критерия как самого всеобъемлющего, приложимого ко всем явлениям мировой жизни («Я считаю эстетику мерилом, наилучшим для истории и жизни»[8]) и в то же время «обреченного вступать в антагонизм и борьбу» с двумя иными важнейшими критериями оценки, нравственным и религиозным[9], получит подробную разработку уже не в художественной, а в философской, а также (как это видно из приводимых цитат) в эпистолярной прозе Леонтьева. В речах Милькеева развернута своеобразная леонтьевская апология зла как необходимого условия добра; яркое зло словно рыцарски служит яркому же добру – романтическая картина, украшенная шекспировскими именами и всегда у Леонтьева противостоящая «средней», мещанской моральной норме буржуазного XIX столетия: «Да зло на просторе родит добро! ...Если для того, чтобы на одном конце существовала Корделия, необходима леди Макбет, давайте ее сюда, но избавьте нас от бессилия, сна, равнодушия, пошлости и лавочной осторожности» (1, 305).

В обоих ранних романах – непривычная для русской литературы насыщенность чувственно-эротическими мотивами; в третьем произведении 1860-х годов – повести «Исповедь мужа» (1867) – она претерпевает сложную сублимацию. Это свое сочинение автор на склоне лет судил аскетически как «в высшей степени безнравственное, чувственное, языческое», но «смелое и хорошо написанное» (1, X). «Смелое» здесь – поворот популярной «жоржзандовской» темы свободной любви к такому экзистенциальному обоснованию, какое скорее предвещает психоаналитические комплексы XX века, чем сближает с либеральными или же радикальными решениями в литературе эпохи (от «Полиньки Сакс» Дружинина до «Что делать?» Чернышевского).

Молодой Леонтьев, по собственному свидетельству, воспитан «на либерально-эстетической литературе 40-х годов (особенно на Ж. Занде, Белинском и Тургеневе» (7, 265). В ходе событий

1860-х годов эта общая либерально-эстетическая настроенность сменяется эстетически-консервативной, «охранительной». Позднее он рассказал, как на это перерождение убеждений влияло противостояние двух петербургских журналов – «Современника» и почвеннического «Времени» братьев Достоевских и Аполлона Григорьева. «Я слишком многое любил в русской жизни» (9, 108), – объяснял он свою оппозицию «отрицательному» направлению «Современника» и всей леворадикальной мысли («время господства ненавистного Добролюбова» – леонтьевское воспоминание об эпохе: 7, 266). В то же время в ситуации размежевания нового почвенничества со старым славянофильством это последнее тоже становится полюсом хотя и гораздо более мягкого, но отталкивания. «Я *идеями* не шутил, и не легко мне было “сжигать” то, чему меня учили поклоняться и наши и западные писатели», – вспоминал он об этом мировоззренческом повороте (7, 266). С ним совпадает важнейший жизненный поворот: с октября 1863 г. начинается его десятилетняя дипломатическая служба в греческих и славянских областях Турецкой империи. Жизнь на Балканах приблизила Леонтьева к сосредоточенным в этом углу Европы нераспутанным узлам ее национального и политического будущего и стала решающим фактором оформления его историко-философской и политической доктрины.

У Леонтьева-беллетриста балканское десятилетие стало самым интенсивным и продуктивным временем. На Балканах написана целая серия «восточных» рассказов и повестей, собранных позднее автором вместе с написанным там же романом «Одиссей Полихрониадес (Воспоминания загорского грека)» и изданных им в России в виде трехтомника «Из жизни христиан в Турции» (Т. 1–3. М., 1876). Там же начаты большие вещи, оставшиеся неоконченными и частично автором уничтоженные (цикл романов «Река времен», «Две избранницы», «Египетский голубь»). Новая проза Леонтьева – это проза его «второй манеры». При этом нагляден параллелизм литературной эволюции Леонтьева-прозаика общей эволюции его историко-политических взглядов. Леонтьев «отвернулся» от русской жизни, вставшей с реформами 1860-х годов на путь буржуазно-«эгалитарного» прогресса, ведший к гибели поэзии русской жизни, «барской и мужицкой» (моделью ее для Леонтьева была гибнущая дворянская усадьба); эстетический же противовес этим процессам он находил в слабо затронутом европейским прогрессом патриархальном укладе балканских народностей (знал бы он, какие взрывные

возможности таит в себе в будущем эта патриархальная «почва»!). Художественно, как и биографически, происходило «величавое удаление среди восточных декораций», по автоописанию[10], типологически подобное эстетическому бегству от буржуазной современности европейских романтиков, от Шатобриана и Байрона до Флобера и Гогена. Столь резкой смене материала отвечали изменения стиля: тяготение к эпической простоте и объективности рассказа, к этнографичности описаний, окрашенной эстетическим любованием экзотическим живописным бытом. В России восточная проза Леонтьева была больше замечена и оценена, чем его ранние произведения «из русской жизни», в том числе заслужила отзыв Льва Толстого: «Его повести из восточной жизни – прелесть. Я редко что читал с таким удовольствием»[11]. Большую повесть-легенду «Дитя души», в которой автор хотел сочетать балканское (греческое) предание с мотивами русской волшебной сказки, Толстой собирался включить в серию изданий литературы для народа в своем «Посреднике». Своей установкой на аскетическую или наивную простоту изложения эта проза Леонтьева сближалась с новыми устремлениями самого Толстого в его народных рассказах (переход к которым от сложных романов на пути Толстого будет позже горячо одобрять Леонтьев – литературный критик).

В целом, однако, и эта новая проза Леонтьева оказалась для русской литературы малосущественной. Сам Леонтьев в одном письме резко и беспощадно к себе формулировал основания своей неудачи на писательском поприще: он увидел себя «в толпе» писателей, *«бессильных изобразить современную Россию»*, и выделял из нее «только Льва Толстого и Достоевского»[12]. Художник слишком срастался в Леонтьеве с историческим мыслителем и идеологом, и почти демонстративный идеологический жест «отворачивания» от «современной России» не мог пройти писателю даром. Следствием стала несущественность леонтьевской беллетристики для русской литературы при незаурядном и единственном в своем роде таланте автора; ибо необходимо признать, что столь очевидная неудача литературной судьбы Леонтьева его достаточно необычному дарованию несоразмерна. Леонтьев-прозаик выпал из истории русской литературы – *несправедливо, но не случайно* – таков один из леонтьевских парадоксов; и сегодня проза его должна быть не только заново издана, что уже в современной России начато, но и впервые историко-литературно продумана, литературоведчески вписана в историю русской литературы; такая работа почти еще не начата.

Поворотным в жизни Леонтьева стал душевный кризис лета 1871 г., приведший к религиозному обращению. После острой болезни и выздоровления, в которое он верил как в чудесное исцеление, он оставляет свой дипломатический пост в Салониках и почти год проводит в русском Пантелеимоновом монастыре на Афоне, беседуя со старцами и думая о монашестве. Религиозность леонтьевская развивается на почве острого переживания тленности и обреченности красоты и самой жизни: свое православие он характеризовал как «религию р а з о ч а р о в а н и я, религию безнадежности на что бы то ни было земное»[13]. «Эстетик-пантеист» (9, 13), каким он себя сознавал до кризиса 1871 г., в результате этого кризиса приходит к идеалу строгого монашеского православия, не оставляя в то же время и исповедания «страстной эстетики» как почти что символа веры. Два эти разноречащих символа веры образуют в сознании Леонтьева устойчивое противоречие, которое он не только не мог – не хотел разрешить. Ю.П. Иваск уподобил Леонтьева евангельскому богатому юноше, который хочет пойти за Христом, но не в силах отказаться от своего богатства[14]: символ широкий, включающий и богатство культурными сокровищами тоже. В русской литературе известны высокие и трагические примеры, когда духовно максималистский путь вел к культурному упрощению, жертве художественным богатством, – Гоголь, Толстой. Путь Леонтьева в литературе иной: он склонялся перед требованиями православной аскетики и не хотел терять широты эстетических и культурных переживаний. В большом очерке «Отец Климент Зедергольм, Иеромонах Оптиной Пустыни» (1879) он рассказывал о спорах с этим строгим монахом, желавшим от него духовного самоограничения и отказа от многих культурных светских интересов. «Ум мой упростить я не могу. Я даю ему волю наслаждаться мыслями...» – отвечал ему Леонтьев[15].

С Оптиной пустынью он сближается после возвращения в Россию в 1874 г. (перед этим уволившись с дипломатической службы), часто посещает эту столь притягательную не для одного русского писателя обитель, а в последние годы жизни (с 1887) поселяется в ней, живя там «полумонашескою, полупомещичьею жизнью», по выражению одного из его молодых друзей тех лет, находясь в постоянном общении со старцем Амвросием Оптинским как со своим духовным руководителем, а между тем занимаясь литературной работой, благословение на которую получает от старца. Путь Леонтьева к монашеству, начатый пребыванием на Афоне в 1871–1872 гг.,

длился 20 лет и лишь накануне смерти привел его к тайному постригу в Оптиной пустыни в августе 1891 г., после чего он вскоре внезапно умер (12 ноября 1891 г.) у стен Троице-Сергиевой лавры, на пороге монастыря, так и не переступив его порога и не успев начать монашеское служение.

К середине 1870-х годов, по возвращении в Россию, становится очевидной неудача художественно-беллетристической деятельности Леонтьева; приговор ей он мог прочитать в письме от 4 мая 1876 г. Тургенева, когда-то поставившего его на литературный путь: «Так называемая беллетристика, мне кажется, не есть настоящее Ваше призвание; несмотря на Ваш тонкий ум, начитанность и владение языком, Ваши лица являются безжизненными»; здесь же Тургенев советовал ему писать не романы, а «ученые, этнографические или исторические сочинения»[16]. Но и независимо от этого совета в начале 1870-х годов меняется направление литературной деятельности Леонтьева. Основной ее формой стала идейная и духовная публицистика; печатается Леонтьев в изданиях консервативного направления («Русский вестник», «Московские ведомости», «Гражданин»). В цикле статей «Записки отшельника» («Гражданин», 1887–1891) сказалось сильнейшее влияние «Дневника писателя» Достоевского. Публицистика Леонтьева перерастала в обширные философско-исторические трактаты – «Византизм и славянство» (1875), «Национальная политика как орудие всемирной революции» (1888), «Плоды национальных движений на православном Востоке» (1888), «Средний европеец как идеал и орудие всемирного разрушения» (рукопись 1870–1880-х годов, опубликованная посмертно). Статьи и трактаты единственный раз при жизни собраны автором в книге «Восток, Россия и Славянство» (Т. 1–2, М., 1885–1886).

Философия истории Леонтьева оформилась в «Византизме и славянстве» – в значительной мере под впечатлением книги Н.Я. Данилевского «Россия и Европа» (1869) с развитой в ней идеей автономных и замкнутых культурно-исторических типов-миров; идея эта была противопоставлена европоцентрической теории единоспасающего общечеловеческого прогресса. Свою концепцию Леонтьев называл органической, а о методе ее говорил как о перенесении идеи развития «из реальных, точных наук... в историческую область» (5, 188). Исторические «организмы» – государственные и культурные – рассматриваются по типу организмов биологических, и развитие их оказывается подвержено естественным законам

созревания и расцвета (период «цветущей сложности», который для каждого государственно-социально-культурного организма есть его эстетическое состояние), а затем старения и умирания (период «вторичного смесительного упрощения»). «Ум мой, воспитанный с юности на медицинском эмпиризме и на бесстрастии естественных наук...» – вспоминал он (6, 340); и эти воспринятые еще в атмосфере 1860-х годов навыки философско-натуралистического, «реалистического» мышления сказываются в построениях «Византизма и славянства», философско-исторического credo Леонтьева. Натуралистический детерминизм в объяснении хода истории и эстетическая оценка его явлений (леонтьевский «эстетический позитивизм»[17]) – вот состав, характеризующий историко-культурную идею Леонтьева; а она явилась, вслед за Данилевским, русским предвестием морфологии культуры О. Шпенглера в начале XX в. Актуальный же импульс философско-исторических построений Леонтьева – его реакция на современное состояние европейской цивилизации, свидетельствующее о «разрушительном ходе современной истории» (6, 13) – крушении иерархического сословного строя, отличавшего «старую и поэтически разнообразную Европу» (8, 211), и утверждении на его месте эгалитарного буржуазного общества с господствующим «серым» типом среднего человека, европейского буржуа. Самое понятие «среднего человека» («как идеала и орудия всемирного разрушения» – см. выше название одного из его трактатов) Леонтьев, как сам он указывал, заимствовал из герценовской критической переоценки западного мира, европейского буржуа и французского пролетария после событий 1848 года. Читая трактат про «среднего человека», кажется, переносишься в идейную атмосферу «Восстания масс» Хосе Ортеги-и-Гассета (1930): одно из леонтьевских предвосхищений будущих ситуаций XX века.

Свою позицию в современности Леонтьев определял как «философскую ненависть к формам и духу новейшей европейской жизни»[18]; себя он считал диагностом-«патологом» современного общества; в плане же его религиозного сознания патология смыкалась с эсхатологией, острым чувством исторического конца, подчиненности мирового процесса «космическому закону разложения» (5, 249). Пророчил он и грядущую «всеземную катастрофу» в результате «прогрессивного физико-химического баловства»[19].

Ю.П. Иваск в книге о Леонтьеве поместил это одинокое имя в большой европейский контекст, сформулировав понятие «великой

контрреволюции XIX века» как духовного движения, сопротивлявшегося «нивелирующему равенству» как основной тенденции века и защищавшего «качество от количества»: так определил автор книги культурно-исторический пафос Леонтьева, роднивший его с такими европейскими именами, как Жозеф де Местр, Карлейль, Шопенгауэр, Флобер, Ницше, а также граф Ж.-А. Гобино, Доносо Кортес и Леон Блуа[20].

Леонтьевская философская оппозиция «ходу современной истории» парадоксально двунаправленна. Леонтьев выглядел архаистом в своей современности, не устававшим поминать «пышное духом» прошлое человечества; но эти черты феодального романтизма, вызывающие в качестве европейской параллели уже названные имена Жозефа де Местра или Карлейля, сочетались с чертами трезвой исторической футурологии, принимавшей даже характер «футуроэсхатологии»[21]. Что касается судеб отечества, в ряде важнейших пунктов он судил о нем более исторически трезво и проницательно, чем такие историософски мыслящие старшие современники, как славянофилы, Тютчев (как политический мыслитель) и сам Достоевский. Леонтьев интересовался социалистическими учениями, читал Прудона и Лассаля (и самого «тяжелого Карла Маркса»[22]) и пророчил европейской цивилизации политическую победу социализма, описывая его в виде «феодализма будущего»[23], «нового корпоративного принудительного закрепощения человеческих обществ» (7, 506) и просто «нового рабства» (7, 526). Россию при этом он не исключал, подобно славянофилам, из общеевропейского процесса и даже предполагал возможность осуществления наиболее радикальных его тенденций именно на русской почве: «Почва рыхлее, постройка легче» (7, 530). «И Великому Инквизитору позволительно будет, вставши из гроба, показать тогда язык Фед. Мих. Достоевскому»[24] – прогноз, который в споре с «розовым» христианством Достоевского и его же «розовым» представлением о русском будущем Леонтьев делал не без известного удовлетворения, поскольку двойственно относился к такому прогнозу: видел как жуткое будущее и одновременно рассчитывал как политический проект: «А иначе все будет либо кисель, либо анархия». Видел грядущий ужас и, однако, предпочитал современному буржуазному ничтожеству, хуже и безнадежнее – некрасивее – которого не было для него ничего. Была у Леонтьева и своя социалистическая утопия: русский царь приберет к рукам, укротит и приручит международный социализм, явившись в роли «эконо-

мического Константина» (византийская параллель с императором, организовавшим христианство государственным образом и привязавшим его к империи), и учредит нечто вроде *православной социалистической монархии*: «союз социализма ("грядущего рабства", по мнению либерала Спенсера) с русским самодержавием и пламенной мистикой (которой философия будет служить, как собака)...»[25]

Со славянофильством Леонтьев всю жизнь не переставал выяснять идейные отношения, называя себя «славянофилом на свой салтык»[26]. Несомненно связанная со славянофильской традицией (прежде всего отрицанием западноевропейского пути для России), мысль Леонтьева разошлась с ней тотальным историческим пессимизмом, в том числе оценкой результатов и перспектив российской истории и исторических возможностей русского народа, о котором он писал саркастически, пользуясь почвеннической формулой Достоевского, что из народа-богоносца он может стать «мало-помалу, и сам того не замечая, "народом-богоборцем", и даже скорее всякого другого народа, быть может» (7, 425) – *сам того не замечая!* – отсутствием пафоса славянского единения, панславистской тенденции, к которой относился резко отрицательно, а также приматом эстетической точки зрения, противопоставляемой «односторонней моральности» славянофилов, и ставкой на «византийское» самодержавие, в отличие от общественно-либеральных позиций классического славянофильства: «Это учение казалось мне в одно и то же время и не государственным и не эстетическим» (6, 335). Если охранительный и открыто реакционный характер убеждений Леонтьева изолировал его в русской мысли эпохи, то парадоксальная оригинальность их обособляла его и в правом лагере, где он не пользовался доверием таких практических консерваторов-политиков, как К.П. Победоносцев и М.Н. Катков (отказавшийся печатать в «Русском вестнике» «Византизм и славянство» и говоривший, что этого автора «надо держать за полу»). К имени Леонтьева приклеилась как формула его пресловутой реакционности фраза, брошенная им в одной из публицистических статей на темы текущей политики: «надо подморозить хоть немного Россию, чтобы она не "гнила"... » (7, 124). Однако вот что он же писал в одном письме о Победоносцеве, простершем, по Блоку, *совиные крыла* над Россией: «Он как мороз; препятствует дальнейшему гниению; но расти при нем ничто не будет. Он не только не творец; он даже не реакционер, не восстановитель, не реставратор, он только консерватор в самом тесном смысле слова; мороз, я говорю,

сторож; безвоздушная гробница...»[27] Удивительная близость блоковской поэтической картине победоносцевской России, когда *в сердцах царили сон и мгла*!

Новые философы начала нового века оценили Леонтьева как «единственного философа консерватизма и, вернее, даже не консерватизма, а реакционерства»[28]. Но при этом они внимательно присмотрелись к яркому качеству леонтьевской реакционности, о котором в 1910 г. писал С.Л. Франк, отвечая на обычные прогрессивные обвинения: «Таким духовно консервативным прогрессистам мы лично открыто предпочитаем духовно прогрессивного реакционера Леонтьева»[29].

Посмертное действие мысли Леонтьева в новом веке оказалось разнообразным и сильным, и все новые его возможности обнаруживались с катастрофическим ходом русской истории XX века. В 1920-е годы леонтьевские историософские построения, и прежде всего его культурно-историческая морфология, выдвинулись в качестве одной из теоретических опор нового идейного движения, вызванного русской революцией и противопоставившего себя в новой исторической ситуации западному европоцентризму, – евразийства. В конце 1920-х годов о роли Леонтьева как предшественника евразийской историософии писали два участника движения. Уже идейно разошедшийся с движением к тому времени Г.В. Флоровский в остро критической статье «Евразийский соблазн» (1928) возводил его генеалогию в XIX в. к идеям кн. В.Ф. Одоевского, Герцена, Н.Я. Данилевского и Леонтьева; при этом корни будущей евразийской доктрины Флоровский видел в том витально-биологическом ядре леонтьевской историософии, которое резко отграничивало ее от христианской философии истории: «Мучительная и страдная религиозная драма самого Леонтьева не должна заслонять от нас того неожиданного факта, что у него не было христианской философии истории, – ее заменяла натуралистическая морфология исторической жизни, невольно перерождавшаяся в нехристианскую философию истории»[30]. Другой евразийский деятель, напротив, приветствовал Леонтьева как предтечу; Д.С. Мирский такими словами заканчивал главу о Леонтьеве в своей истории русской литературы: «Литературоведы новой школы считают его лучшим, единственным критиком второй половины XIX века; <...> а евразийцы, единственная оригинальная и сильная школа мысли, созданная после революции антибольшевиками, считают его в числе своих величайших учителей»[31].

«Литературоведы новой школы» (формалисты 1920-х годов и близкие к ним филологи) и евразийство – это достаточно отдаленные направления мысли. Но таков оказался спектр леонтьевского влияния на русскую мысль XX века. О размахе этого влияния не только на философов и филологов, но и непосредственно на поэтов века может свидетельствовать характеристика, какую получил Леонтьев от Осипа Мандельштама в «Шуме времени» (1924): «из всех русских писателей он более других склонен орудовать глыбами времени. Он чувствует столетия, как погоду, и покрикивает на них»[32].

Литературная критика была третьим излюбленным полем деятельности Леонтьева после прозы и историософской публицистики. Статьи на темы современной литературы он писал всю жизнь, хотя и неравномерно в разные годы. Первые критические выступления Леонтьева начала 1860-х годов – статьи «Письмо провинциала к г. Тургеневу» по поводу романа «Накануне» (1860) и «По поводу рассказов Марка Вовчка» (1861), – как и его ранняя проза, прошли незамеченными на фоне бурной литературной борьбы тех лет, но редкая оригинальность Леонтьева-критика в них уже налицо, и можно их рассматривать как первый очерк его эстетической теории. Статьи по тенденции примыкали к «эстетической критике» 1850-х годов (А.В. Дружинин, В.П. Боткин, П.В. Анненков), противопоставлявшей себя «утилитарному» направлению добролюбовского «Современника», но ближе всего они были к «органической критике» Аполлона Григорьева, которого Леонтьев считал своим учителем в литературной критике (и во многом не только в ней). Термин «искусство для искусства» тогда и позже Леонтьев употреблял сочувственно. Однако никто из «художественных» критиков эпохи не позволял себе отвлекаться так дерзко от актуального содержания произведения, как молодой Леонтьев в «письме» о тургеневском «Накануне» (этим открыто и резко противопоставив свою статью знаменитой статье Добролюбова о том же романе – «Когда же придет настоящий день?»), и никто так сознательно и специально не занимался формальным его рассмотрением. Крайности «эстетического» подхода и необычное для традиций русской критики внимание к формально-техническому анализу «внешних» художественных приемов, к языку и стилю, широко понимаемым, ко всей области литературного «выражения», которое он сознательно-терминологически и программно отделял от области «содержания» (леонтьевская антитеза[33], предвещавшая категории структурного анализа второй половины XX в.), но

в котором усматривал собственную имманентную содержательность (в будущем она будет названа «содержательностью формы», и это понятие станет литературоведческим шаблоном), – все это резко обособляло в современной критике статьи Леонтьева с их «чрезвычайно нерусскими критическими приемами», как заметит автор одной из лучших работ о Леонтьеве поры Серебряного века»[34].

После дебюта начала 1860-х годов Леонтьев вернулся к литературной критике уже в 1880-е годы, и теперь она тесно связана с его публицистикой. Не случайно характер религиозной философии позднего Леонтьева высказался ярче всего в двух больших статьях, написанных по поводу двух крупных литературных событий и обращенных к двум крупнейшим литературным именам эпохи, – «О всемирной любви. По поводу речи Ф.М. Достоевского на Пушкинском празднике» (1880) и «Страх Божий и любовь к человечеству. По поводу рассказа гр. Л.Н. Толстого "Чем люди живы"» (1882), объединенных автором в отдельной брошюре «Наши новые христиане» (1882). Название книги указывало на «новое христианство» французских утопистов-социалистов 1820–1840-х годов (К. Сен-Симон, Ш. Фурье, В. Консидеран) как на скрытый источник двух еретических учений, с которыми выступили два великих писателя, – не только «лжехристианства» Льва Толстого, с которым Леонтьев вступил в борьбу, но и «общегуманитарного», «сентиментального», «розового» христианства, которое он обличил как тоже новую ересь, провозглашенную в пушкинской речи Достоевского. Этим еретическим уклонениям он противопоставил свою модель (надо сказать, не получившую одобрения церковных писателей, как современных Леонтьеву[35], так и уже богословов XX века[36]) «настоящего церковного православия» как религии «страха Божия» и церковной дисциплины, с признанием единственной целью христианской жизни достижение личного загробного спасения («трансцендентный эгоизм», по леонтьевскому самоопределению), в противоположность каким-либо земным историческим и общественным чаяниям: «Никогда любовь и правда не будут воздухом, которым бы люди дышали, почти не замечая его» (8, 192), – этот тезис он противопоставил утопическому пафосу всечеловеческого братства в речи Достоевского. С Толстым Леонтьев несколько раз встречался в 1880-е годы в Москве и Оптиной пустыни и непримиримо спорил, неизменно в то же время восхищаясь его художественным гением. Отзыв Толстого о статьях Леонтьева: «он в них все точно стекла выбивает; но такие выбиватели стекол, как он, мне нравятся»[37].

Эстетическая теория Леонтьева и его концепция современной русской литературы наиболее полно и широко развернуты в последнем большом его сочинении, ставшем его лебединой песнью, – в «критическом этюде» «Анализ, стиль и веяние. О романах гр. Л.Н. Толстого» (1890). Это, можно сказать, его эстетическое законодательство, ars poetica. «Книга по своему времени необычайно смелая, предвосхитившая многое из того, что теперь только начинает входить в сознание... Постановка вопросов – совершенно неожиданная в атмосфере того времени». Так в 1919 г. удивлялся ей один из лидеров «литературоведов новой школы» – Борис Эйхенбаум[38].

«Анализ, стиль и веяние» – последняя в русском XIX в. критическая концепция большого стиля, отличающаяся на фоне знаменитой русской критики века весьма необычными свойствами. Странное сочинение: господствуют до капризности субъективные, вкусовые оценки, а подвергаются им какие-то подробности, «мелочи» языка и стиля – но они неизвестным образом складываются в большую картину, в панорамное обозрение всей литературы века в главных ее тенденциях. Притом необычность леонтьевского подхода к литературе – как в его исключительном «эстетизме», сосредоточенности на стилистических проблемах литературы, «внешних приемах (имеющих, впрочем, великое внутреннее значение)» (8, 232), так и в парадоксальной сопряженности этого «чисто эстетического» подхода с резкой идеологической и политической тенденциозностью (выразившейся уже в составившем завязку всего рассуждения тезисе о «двух графах» – в вызывающем заявлении критика о его предпочтении графа Вронского, героя романа, как жизненного типа, нужного государству твердого деятеля, – самому его создателю, графу Толстому как всего лишь «великому романисту»). Сквозной сюжет трактата – критика «общей манеры» русской «реалистической школы», родоначальника которой Леонтьев видел в Гоголе и именовал манеру «гоголевщиной»; сущность ее – в нарастающей психологической и вещественной детализации, выражающей аналитический и критический «кропотливый дух» послегоголевской литературы, который, переходя на язык грубых оценок, критик определяет как «всероссийское ковыряние» – неприятное для Леонтьева стилистическое «веяние» (важнейший термин его эстетики, усвоенный им из статей его любимого Аполлона Григорьева); а выражается в этом веянии исторический процесс разложения общественно-государственного укла-

да (твердой сословной, государственной и бытовой «формы») императорской и дворянской России в пореформенную эпоху. Леонтьеву принадлежит чрезвычайно оригинальное определение *формы* как основного принципа его морфологии культурно-исторических организмов; сформулировано оно в центральном историософском его сочинении – «Византизм и славянство»: «Форма есть деспотизм внутренней идеи, не дающий материи разбегаться. Разрывая узы этого естественного деспотизма, явление гибнет» (5, 197). Это понятие формы универсально относится у него как к биологическим, историческим, политическим и культурным организмам, так и к художественной форме в искусстве. Завершающий эстетический трактат Леонтьева и дает картину взаимоэквивалентных процессов распада «формы» в исторической жизни России и в стиле русской литературы. В этом параллелизме литературно-художественного и историко-политического процессов – леонтьевские начатки и пробы будущей *социологии стиля.*

У сочинения «О романах гр. Л.Н. Толстого» – отдельная от остальных леонтьевских сочинений судьба. В долгие советские годы благодаря ему единственному имя автора сохранялось хоть как-то в академическом литературоведении. Само сочинение рассматривалось при этом именно и прежде всего как сочинение «о романах гр. Л.Н. Толстого». В толстоведении оно признано классическим. Что же до общего, теоретического литературоведения, его интерес к эстетическому трактату Леонтьева все еще – интерес предварительный. Между тем сочинение это принадлежит к нашей ранней филологической классике, но заглядывает при этом достаточно далеко и в будущую теорию. В нем русская литературная критика вышла к основаниям формирующейся новой филологической дисциплины – *поэтики.* В нем обнаружилось столь проницательное внимание к собственному смыслу художественной формы и стиля, в котором Леонтьева надо признать пионером в русском литературоведении. В сочинении этом выявлен целый узел общих проблем поэтики, которым предстояло стать предметом внимания в филологии будущего, XX века: психологические и социологические аспекты эстетики, проблемы повествования, соотношения авторской и «чужой» речи, проблема «точки зрения», завязка методов исторической поэтики в применении (в отличие от начал исторической поэтики А.Н. Веселовского) к «близкому» материалу современной литературы.

«Анализ, стиль и веяние» написано в Оптиной пустыни, где Леонтьев провел свои последние годы. Здесь же он предавался четвертому своему литературному делу (вслед за прозой-беллетристикой, прозой-публицистикой и прозой – литературной критикой) – писал обширную мемуарную прозу, которую хотел собрать под общим заглавием «Моя литературная судьба»[39]. Здесь творилась также обширная переписка Леонтьева, к которой он относился как к литературной работе. Вероятно, можно сказать, что в мемуарной и эпистолярной прозе литературный дар Леонтьева проявился свободнее и ярче всего. «Лучший Леонтьев – это Леонтьев фрагментарный, состоящий из писем, записок и отрывков, которые хочется вырезать из его растянутых романов и статей»[40]. Поэтика не скованного повествовательным сюжетом вольного размышления определяет существенное и мало еще оцененное место Леонтьева в русской литературе, в ряду таких ее явлений, как художественно-документальная и мемуарно-психологическая проза П.А. Вяземского (его «записные книжки»), Герцена, наконец, Василия Розанова. Заочная эпистолярная встреча с Розановым и бурная переписка в последние месяцы жизни (апрель–октябрь 1891 г.) – завершающее событие творческой жизни Леонтьева; и потянулись речи, «как у "братьев-разбойников" за костром», – вспоминал впоследствии переписку эту сам Розанов[41]. Они не успели увидеться, но Леонтьев узнал в молодом корреспонденте наследователя скорее даже не своих идей – в идеях обнаружилось сразу же множество разногласий, – а своего склада и калибра мысли и произнес классическое предсмертное «Ныне отпущаеши...»[42]. Так в очередной раз совершилось повторяющееся в литературе событие: Константин Леонтьев, *в гроб сходя, благословил* Василия Розанова.

1999

---

[1] Статья написана в 1999 г. для зарубежной «Истории русской литературы» и напечатана в переводе на французский язык в томе: Histoire de la littérature russe. Le XIX siècle. Le temps du roman. Ouvrage dirigé par E. Etkind, G. Nivat, I. Serman, V. Strada. P.: Fayard, 2005. P. 1146–1162.

[2] *Mirsky D.S.* Contemporary Russian Literature. 1881–1925. L., 1926. P. 48–55; *Мирский Д.С.* История русской литературы. С древнейших времен по 1925 год / Пер. с англ. Р. Зернова. L., 1992. С. 513–522.

[3] Кн. *Трубецкой С.Н.* Собр. соч. М., 1907. Т. 1. С. 211.

[4] Русский вестник. 1903. № 5. С. 180.

[5] Здесь и далее указываются том и страница единственного собрания сочинений К. Леонтьева (В 9 т. М., 1912–1914). (Настоящая статья написана до начала выхода в 2000 г. первого научного Полного собрания сочинений и писем под ред. В.А. Котельникова.)

[6] *Котельников В.А.* Парадокс о писателе // Леонтьев К.Н. Египетский голубь. М., 1991. С. 14.

[7] См.: *Иваск Ю.* Константин Леонтьев. Жизнь и творчество. Bern; Frankfurt, 1974. С. 37; Константин Леонтьев: pro et contra. СПб., 1995. Кн. 2. С. 259.

[8] *Леонтьев К.* Избр. письма. СПб., 1993. С. 584. Из письма В.В. Розанову от 13–14 августа 1891 г.

[9] Там же. С. 388–391. Из письма И.И. Фуделю 6–23 июля 1888 г.

[10] *Леонтьев К.* Моя литературная судьба // Литературное наследство. М., 1935. Т. 22–24. С. 452.

[11] Цит. по: *Леонтьев К.Н.* О романах гр. Л.Н. Толстого. М., 1911. С. 7.

[12] Литературное наследство. М., 1973. Т. 86. С. 484. Письмо Всеволоду Соловьеву от 22 июля 1979 г.

[13] *Леонтьев К.* Восток, Россия и Славянство. М., 1996. С. 37.

[14] См.: *Иваск Ю.* Указ. соч. С. 345; Константин Леонтьев: pro et contra. Т. 2. С. 595.

[15] *Леонтьев К.* Восток, Россия и Славянство. С. 209.

[16] *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 11. С. 258.

[17] *Булгаков С.Н.* Победитель-Побежденный (Судьба К.Н. Леонтьева) // Булгаков С.Н. Тихие думы. М., 1996. С. 88.

[18] *Леонтьев К.* Избр. письма. С. 587. Письмо В.В. Розанову от 14 августа 1891 г.

[19] *Александров А.* I. Памяти К.Н. Леонтьева. II. Письма К.Н. Леонтьева к Анатолию Александрову. Сергиев Посад, 1915. С. 94.

[20] См.: *Иваск Ю.* Указ. соч. С. 203–209; Константин Леонтьев: pro et contra. Т. 2. С. 442–448.

[21] *Кремнев Г.* Константин Леонтьев и русское будущее // Константин Леонтьев: pro et contra. Т. 2. С. 683.

[22] *Леонтьев К.* Избр. письма. С. 463 (см.: Письмо К.А. Губастову от 5–7 июня 1889 г.).

[23] Там же. С. 437. Письмо К.А. Губастову от 15 марта 1889 г.

[24] Там же. С. 581. Письмо В.В. Розанову от 13 июня 1891 г.

[25] Там же.

[26] *Александров А.* I. Памяти К.Н. Леонтьева. II. Письма К.Н. Леонтьева к Анатолию Александрову. С. 42.

[27] Памяти Константина Николаевича Леонтьева: Литературный сборник. СПб., 1911. С. 124.

[28] *Бердяев Н.* Sub specie aeternitatis. СПб., 1907. С. 306.

[29] См.: *Франк С.Л.* Философия и жизнь. СПб., 1910. С. 389; Константин Леонтьев: pro et contra. Т. 1. С. 240.

[30] *Флоровский Г.* Из прошлого русской мысли. М., 1998. С. 330.

[31] *Mirsky D.S.* Contemporary Russian Literature. 1881–1925. P. 55; *Мирский Д.С.* История русской литературы. С. 522.

[32] *Мандельштам О.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 48.

[33] *Леонтьев К.* Моя литературная судьба. С. 464.

[34] *Грифцов Б.* Судьба К.Н. Леонтьева // Русская мысль. 1913. № 2. С. 58.

[35] Статьи архиепископа Антония Храповицкого, будущего основателя и главы (уже в послереволюционной эмиграции) зарубежной ветви православной Церкви, см. в сб.: Памяти Константина Николаевича Леонтьева. 1911. С. 311–323, и его же: Как относится служение общественному благу к заботе о спасении собственной души? // Вопросы философии и психологии. М., 1892. Февраль.

[36] *Флоровский Георгий, прот.* Пути русского богословия. 2-е изд. P., 1981. С. 301–308.

[37] Цит. по: *Леонтьев К.Н.* О романах гр. Л.Н. Толстого. М., 1911. С. 7.

[38] *Эйхенбаум Б.* Сквозь литературу. Л., 1924. С. 63–64.

[39] См.: *Майорова О.Е.* Мемуары как форма авторефлексии: К истории неосуществленного замысла Константина Леонтьева // Лица: Биографический альманах. Кн. 6. М.; СПб., 1995. С. 69–84.

[40] См.: *Иваск Ю.* Указ. соч. С. 236; Константин Леонтьев: pro et contra. Т. 2. С. 477.

[41] Памяти Константина Николаевича Леонтьева. С. 169.

[42] Из письма Леонтьева Розанову от 13 июня 1891 г. // Русский вестник. 1903. № 5. С. 169. Письма Леонтьева Розанов опубликовал со своими примечаниями в трех номерах этого журнала (см.: Русский вестник. 1903. № 4–6).

ЧЕХОВ И ФИЛОСОФИЯ

Медведенко. Позвольте вас спросить, доктор, какой город за границей вам больше понравился?
Дорн. Генуя.
Треплев. Почему Генуя?
Дорн. Там превосходная уличная толпа. Когда вечером выходишь из отеля, то вся улица бывает запружена народом. Движешься потом в толпе без всякой цели, туда-сюда, по ломаной линии, живешь с нею вместе, сливаешься с нею психически и начинаешь верить, что в самом деле возможна одна мировая душа, вроде той, которую когда-то в вашей пьесе играла Нина Заречная.

«Чайка», действие четвертое

В чеховских текстах это не очень заметное место. Проверено: мало кто помнит у Чехова эту Геную. В вялотекущем разговоре персонажей «Чайки» она всплывает случайно, по-чеховски полностью немотивированно – так же, как в «Дяде Ване» висит карта Африки, «видимо, никому здесь не нужная». Она нужна, чтобы доктор Астров сказал свое знаменитое про «жарищу в Африке». Окна в иные миры из чеховской плотной реальности. И – *блаженные, бессмысленные слова* от доктора Дорна и доктора Астрова. Авангардный чеховский футуризм, который будет вскоре оценен народившимся футуризмом настоящим (Маяковский в статье «Два Чехова» – к десятой послечеховской годовщине (1914) – будет приветствовать эту жарищу в Африке как заумное слово[1]) и который как-то связан с особенным философским чеховским футуризмом, т. е. повернутостью внимания не просто к будущему – к отдаленному будущему.

В рассказе доктора уличная толпа движется «без всякой цели, туда-сюда, по ломаной линии» – прямо как действие и разговор у Чехова. Но вот далекая и случайная Генуя в развязке пьесы возвращает к ее завязке, замыкая бытовое действие в философическую рамку. Ведь она всплывает у доктора как философское воспоминание, как «мировая душа».

Завязку же, пьесу-мышеловку Треплева, кто не помнит? «Сюжет из области отвлеченных идей», по определению того же благожелательного к ней доктора. Иное определение от королевы-матери, от Аркадиной, – «декадентский бред». Однако такой красивый бред, что «люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени...», до пауков, молчаливых рыб и т. д., – этого мы не можем забыть, помня это наизусть, с того дня, как на этих первых словах Мировой души–Заречной–Комиссаржевской в зале пошли смешки при первом провальном представлении в Александринке. Тогда, в Александринке, это было явление вчерашней провинциальной актрисы Веры Комиссаржевской как бы в собственной роли – в Нине Заречной она и была предсказана как явление.

Драматург Треплев сочинил ультрафилософский текст – но как принять его всерьез в этом качестве? Он пародийно перегружен обрывками всяческой мировой философии. Сколько здесь ее намешано – беспорядочно, хаотично, нелепо. Древняя мировая душа и вслед за ней мировая воля, т. е. Шеллинг и Шопенгауэр; тут же гностически-манихейские перепевы в виде отца материи, дьявола, пахнущего бутафорской серой; здесь и «буддийское настроение в поэзии», о котором только что напечатал статью Владимир Соловьев, и достоевско-раскольниковские рефлексы (при том, что Чехов, кажется, не признавался, что читал «Преступление и наказание») – «Наполеон и последняя пиявка» (Наполеон и вошь у Раскольникова) в лоне одной мировой души. Предполагалось как будто бросить в этот бульон и новомодного Ницше, из которого что-то для этого Чехову специально переводили (Письма, 6, 671[2]) и о философии которого он тогда же отзывался, как можно понять, в основном понаслышке (Ницше только еще начинали переводить, а главным образом пересказывали в журналах), как о «недолговечной», но «бравурной», и с которым Чехов хотел бы встретиться «где-нибудь в вагоне или на пароходе и проговорить с ним целую ночь» (А.С. Суворину 25 февраля 1895 – 6, 29). Чехов встречается с Ницше (уже безумным, но, видимо, этого Чехов еще не знает) на пароходе или в вагоне – как встречаются чеховские персонажи где-нибудь в «Ариадне» – попробуем это себе представить. Ницше в конце концов нашел себе место у Чехова в сообщении помещика с гоголевской фамилией (о котором Бунин заметил, что не может быть дворянина с фамилией Симеонов-Пищик [3]), что этот громадного ума человек в своих сочинениях советует фальшивые бумажки делать, – и положению философии в чеховском мире, в общем, эта реплика соответствует.

Но один, основной и сквозной сюжет из области отвлеченных идей серьезен для Чехова в пьесе Треплева. Дарвинова картина поступательной эволюции видов была для него позитивной общей идеей, и он хотел в нее верить. Треплевский же сюжет дает картину обратную; этот дикий сюжет предвещает жуткую картину попятной эволюции, какую через сорок лет представит стихотворение Осипа Мандельштама «Ламарк» (1932). *Если все живое лишь помарка / За короткий выморочный день...* Треплевский сюжет и рисует всю мировую жизнь как помарку. «Все страшно, как обратный биологический процесс» – комментарий Н.Я. Мандельштам к стихотворению «Ламарк»[4]. И вот оказывается, вопреки дарвинистским симпатиям автора, что «Чайка» уже об этом обратном процессе знает. Как Ламарк у Мандельштама «сбегает вниз по лестнице живых существ»[5], так Треплев с Ниной Заречной спускаются вниз по той же лестнице до совсем уже отвлеченной идеи, отвлеченной в последней степени, голой и одинокой мировой души на голой земле.

Рогатые же олени только что послужили Чехову в концовке «Палаты № 6» (1892), тоже представившей в другом роде картину попятной эволюции человеческого существования от Марка Аврелия и всех мировых философов до палаты № 6. «Но бессмертия ему не хотелось, и он думал о нем только одно мгновение. Стадо оленей, необыкновенно красивых и грациозных, о которых он читал вчера, пробежало мимо него...»[6] На краю существования – не только смерть; но смерть в палате № 6 – яркая вспышка запоздалой и бесполезной, но столь бесспорной красоты вместо неизвестного бессмертия. Тоже сюжет из области отвлеченных идей – «Палата № 6». Словно вопреки оптимизму Дарвиновой картины прогрессивной эволюции видов Чехова остро беспокоит пессимистическая гипотеза обратной, регрессивной – до экзистенциального нуля – эволюции. Для человеческого общества тема близкого будущего (варваризация мира в двадцатом веке и вопрос о простом выживании человечества на земле).

Откуда к Треплеву–Чехову пришла мировая душа – философские, так сказать, источники? Вряд ли это такие первоисточники, как Платон или Шеллинг. Она пришла непосредственно из современности – Владимир Соловьев, на разные лады твердивший о мировой душе, был в современности рядом, и Чехов его, конечно, читал. Можно даже сказать, что она пришла из литературного быта конца столетия, где соловьевская мировая душа растворилась как философское общее место – например, в «Юлиане Отступнике» Мереж-

ковского, одновременном «Чайке», неоплатоник Ямвлих учит о мировой душе в разговорах с героем романа[7] В год «Чайки» (1895) Чехов мог прочитать в «Вестнике Европы», в статье Вл. Соловьева «Поэзия Тютчева»[8]: «Тютчев не верил в эту смерть природы <...> Ему не приходилось и с к а т ь душу мира <...> она сама сходилась с ним и в блеске молодой весны, и в "светлости осенних вечеров"». Тютчев для Соловьева как Гёте, прославляющий «душу мира и жизнь природы»[9]. А монолог Мировой души у Треплева–Чехова рисует, напротив, ту смерть природы, в которую Тютчев не верил.

За два года до «Чайки» (1893) Соловьев напечатал свою «Белую Лилию», назвав ее «мистерией-шуткой» (И.Б. Роднянская называет ее «мистерией-буфф»[10]). Соловьевская мистика сопровождалась и оборачивалась брутальным философским юмором на те же темы страдающей мировой души и Софии, и по части демонстративной *нелепости* (с этим словом она была воспринята читателями из близкого автору круга[11]) эта шутка, с солнцем, деревьями и цветами, выступающими с речами, и «львами, барсами, носорогами» в числе действующих лиц, могла отозваться в мистерии Константина Треплева (но для него отнюдь не шутки). Как возможное влияние соловьевская автопародия была, наверное, ближе автору «Чайки», чем серьезная соловьевская мистика. Но за «Белой Лилией» была уже некоторая традиция. В «Бесах» Достоевского Чехов мог найти такое жанровое определение поэмы Степана Трофимовича Верховенского, под которое мог подвести сочинение Треплева: «Это какая-то аллегория, в лирико-драматической форме и напоминающая вторую часть "Фауста"»[12]. Прототип поэмы Степана Трофимовича известен – «Pot-Pourri...» Владимира Печерина (1834), оставшееся в памяти современников под титулом «Торжество смерти» (и под ним впоследствии Герценом в Лондоне напечатанное), где тоже в центре вставной «Театр», в котором «являются все народы, прошедшие, настоящие и будущие», а вслед за ними – Небо, Земля и Смерть[13]. Наверное, Чехов знал соловьевскую автопародию, а поэму Степана Трофимовича, в которой даже «пропел о чем-то один минерал», тоже мог припомнить для дикой фантазии Треплева и примкнуть ее таким образом к русской традиции философской мистерии-буфф, тянущейся с шеллингианско-гегельянских 1830-х годов.

Но автор Треплев не сочинял пародии и мистерии-буфф, автор же Чехов что-то в этом роде сочинил. Общий характер и цель такого квазифилософского дивертисмента не просто определить. Если

это пародия, то на что? Если на народившееся декадентство (как решили многие), то это сочувственная пародия: у чеховского резонера доктора Дорна руки дрожат от волнения, и он говорит. что это «свежо, наивно». Философская терминология смешно сочетается здесь с орлами и куропатками[14], которые пародируют терминологию и составляют в то же время дикую красоту картины, от которой у доктора руки дрожат. Новый философ из поколения Чехова в своем дерзком некрологе-эпатаже («Творчество из ничего», 1904) сказал про «Чайку», что это «вызов всем мировоззрениям». А про Чехова вообще, что он был «непримиримый враг всякого рода философии»[15]. Что такое чеховская мистерия-буфф – пародия на огромные темы или на литературную современность? Вызов всем мировоззрениям или общим местам мировой философии в популярных переложениях чеховской современности?

«Чеховский отказ от философии» (А.Л. Волынский[16]) – в сложившемся образе Чехова также общее место. Между тем когда бы мы имели словарь языка Чехова, то, может быть, с удивлением обнаружили бы, сколь велика частотность в нем слов «философия» и «философствовать». И не просто частотность – их настоятельность, прямо назойливость в чеховском тексте. «...В России нет философии, но философствуют все, даже мелюзга» («Палата № 6»). Персонажи Чехова «философствуют все». А автор за персонажами? «Вздумал пофилософствовать, а вышел канифоль с уксусом» (о рассказе «Огни» – 2, 249). Автор как персонажи. «Философствовать» по-чеховски – слово профанированное, передающее жалкое состояние чеховского мира и его расслабленного сознания. Однако – в «Скучной истории» это серьезно и горько: «К несчастию, я не философ и не богослов». И затем в «Доме с мезонином»: у нас много медиков и юристов, но совсем нет философов и поэтов. Национальная жизнь обезглавлена, если нет философов и поэтов.

«Философия» – оттого и столь частотное слово, что весьма проблемное слово, больное место и напряженная точка мира Чехова и его словаря.

Затем – имена философов. Они наполняют тексты Чехова целыми списками – от Сократа и Марка Аврелия до Шопенгауэра и Спенсера; Шекспир и Достоевский тоже на положении мировых умов встают в этот ряд; сочетания причудливые, скажем, «Дарвин или Шекспир» как показатели умственных интересов. Списки напоминают джентльменский набор имен интеллигентного ширпотреба чехов-

ской современности, той, в которой старая дама в усадьбе, где Чехов проводит лето, «читает Шопенгауэра и ездит в церковь на акафист» (2, 278). Шопенгауэр и акафист, мы увидим, – два существенно разных ориентира духовного мира чеховских персонажей, но у старой помещицы они совмещаются. Философские имена мелькают в тексте как профанные тоже. Но они насыщают чеховский текст настойчиво, и зачем-то Чехову они необходимы. Зачем? Затем, наверное, что они создают горизонт для той единственной действительности, какая есть и какая с этим умственным горизонтом находится в грандиозном разрыве. Дядиванино знаменитое: «Пропала жизнь! Я талантлив, умен, смел... из меня мог бы выйти Шопенгауэр, Достоевский... Я зарапортовался!» Дядя Ваня зарапортовался и выражает отчаяние теми же модными именами, но для него сейчас именами очень серьезными и большими, какими-то прямо громадными именами, словно бы нависающими над его пропавшим существованием.

Смерть Чехова вызвала разброс оценок и пониманий в некрологах и иных реакциях интересных современников. С.Н. Булгаков принял «Чехова как мыслителя» (именно так он назвал свою публичную лекцию) в прямые наследники русской литературы, «философской par excellence»[17]. Андрей Белый возвел его в предтечи символистов. Лев Шестов объявил ненавистником мировоззрений и философий, но философствующим по-своему, на манер древних пророков, – бьющимся головой о стену, и тем самым Шестов его описал как экзистенциального предтечу собственной философии. Чеховская «адогматическая и неиерархическая» картина мира[18] подходила Шестову, выступившему с протестом против классической догматической философии (гегелевского типа).

Наконец, Иннокентий Анненский произнес слово об аккуратном «палисаднике» после вековых деревьев, которые мы рубили с Толстым, и болот Достоевского, в которых мы с ним вязли: «Это сухой ум, и он хотел убить в нас Достоевского...»[19]

Это было сказано в частном письме, но тем откровеннее. Впечатление палисадника после «гигантов» было типичным. «Уравновешенность Чехова, которой не было у гигантов русской литературы...» (Волынский[20]). Уравновешенность как честная и чистая художественность, не порывающаяся, как он не раз объяснял в письмах, разрешать вопросы и учить, но сама тяготеющая при этом, как заметил Шестов, к неразрешимым, по существу, вопросам (сам Шестов-мыслитель к ним тяготел). Что он является после «гигантов», знал

и он сам, как дядя Ваня, и на философствующих художников, старших своих современников, взирал как на литературных генералов: «Все великие мудрецы деспотичны, как генералы...» – и далее о Толстом, по прочтении послесловия к «Крейцеровой сонате»: «Итак, к чорту философию великих мира сего! Она вся, со всеми юродивыми послесловиями и письмами к губернаторше, не стоит одной кобылки из "Холстомера"» (4, 270)[21].

«К чорту» – но все равно он не мог не взирать на них снизу вверх, как дядя Ваня, и в известном письме тому же Суворину (25 ноября 1892 г.) называть это качество философствующего художества «алкоголем»: «В наших произведениях нет именно алкоголя, который бы пьянил и порабощал <...> У нас нет "чего-то", это справедливо, и это значит, что поднимите подол нашей музе, и Вы увидите там плоское место» (5, 132–133). Обсуждается между тем наиболее философски насыщенная «Палата № 6», в которой уже давно А.П. Скафтымов прочитал запрятанную полемику с тем самым модным Шопенгауэром, перед которым так принижается дядя Ваня, и автор «Палаты...» повторяет почти буквально уже от себя свою же «Скучную историю», в тех же словах со скользким намеком, что у него «нет чего-то» («чего-то главного, чего-то очень важного»), и признается в прямых словах в литературной импотенции как старый профессор в своей духовной импотенции. Очевидно, речь о том, что десятью годами раньше было сформулировано одним из тех гигантов как «реализм в высшем смысле», превышающий себя реализм, превышающий именно в сторону превышения самого искусства и неизбежного выхода за его пределы – в «юродивые послесловия» и в «философию». Этому качеству и присваивает он эротические и вакхические признаки («алкоголь» и что под подолом у музы).

Однако ведь он завидует не юродивым послесловиям, а качеству самого художества, тому, как Анна Каренина видит, как у нее глаза блестят в темноте. Чехов, когда поражался этому у Толстого (в разговоре с Буниным), прибавил: «Боюсь Толстого» – «смеясь и как бы радуясь этой боязни»[22]. Боится художника – не литературного генерала. Боится той самой пьянящей мощи (алкоголя), ему самому как «уравновешенному» художнику недоступной (так он во всяком случае чувствовал – что такое ему недоступно). И если знаменитое чеховско-тригоринское блестящее горлышко разбитой бутылки как описание лунной ночи и не исчерпывает, конечно, Чехова, будучи чеховским общим местом, все же как таковое, как чеховская эмблема,

оно может быть поставлено в автокритичную контрпараллель к блестящим также в темноте глазам Анны Карениной. Не то пугает, что глаза блестят в темноте и художник это видит, – у какого художника этого нет, – а что она сама это видит! Здесь Анна и художник Толстой совпадают, сливаются, Анна здесь – сам художник Толстой, а художник – она изнутри: вот что есть реализм в высшем смысле, какого приходится бояться («смеясь и как бы радуясь») художнику Чехову.

Вековые деревья, гиганты... Эти гиперболические фигуры речи пошли в ход, когда стали определять положение Чехова в русской литературе. В гиперболический ряд вошли Толстой, Достоевский как самые близкие, Гоголя с письмами к губернаторше он сам помянул, с начала чеховского театра сюда вошел и Шекспир, которого сам Толстой ему поставил в пару, как бы в прогноз на будущее (который осуществится в XX в.), говоря ему, что вот он, Толстой, позволил себе порицать Шекспира, а Чехов как драматург еще хуже. Наконец, он сам в своих текстах достраивал этот ряд именами мировых философов. Но гиперболы оборачивались литотой – чеховским «палисадником», – который, похоже, Иннокентий Анненский у самого же Чехова и взял – ведь читал же он «Рассказ неизвестного человека». Герой рассказа там описывает иронию как болезнь своего несчастного поколения и препятствие для свободной мысли: «и сдержанная, припугнутая мысль не смеет прыгнуть через тот палисадник» – палисадник иронии. Словно он знал заранее, что о нем скажут. Скажут – палисадник и сухой ум – но не сам ли он описал такой ум, истощенный иронией, в письме неизвестного человека?

В записной книжке Чехова запись: «Любовь. Или это остаток чего-то вырождающегося, бывшего когда-то громадным, или же это часть того, что в будущем разовьется в нечто громадное, в настоящем же оно не удовлетворяет, дает гораздо меньше, чем ждешь» (17, 77).

Это уже отрывок собственной чеховской философии – если рискнуть говорить о такой. И вот интересно: и эту свою философию Чехов строит в гиперболических категориях, но отнесенных в прошлое и в будущее с провалом в настоящем. Любовь была когда-то чем-то громадным (как «вековые деревья») и в будущем разовьется в нечто громадное, в настоящем она – «остаток». Романтическая на свой чеховский лад философия. Эпическое прошлое (которое он чувствовал в отзвуках, слышных в «Степи», с которой он начал свой главный путь) восстановится в фантастическом будущем через голову настоящего. Настоящее же в разрыве с громадными величинами,

как дядя Ваня, настоящее – время малых величин. Большие же величины присутствуют как мера разрыва. Но настойчиво присутствуют и влекут. Философские имена это тоже большие величины, с которыми современность в разрыве.

Ну, а любовь? В «Чайку» Чехов заложил «пять пудов любви» (6, 85) как динамит, разрушающий жизнь буквально всех персонажей (кроме доктора Дорна). Пять пудов любви – немалый все же «остаток». Но – все «любят мимо»[23]. Все со своей любовью, с самой любовью в каком-то несовпадении. Всем она дает «гораздо меньше, чем ждешь». «Мы выше любви», – декламирует Петя Трофимов, на что Раневская трезво отвечает, что она, должно быть, ниже любви. Если так, то где сама любовь, с кем она? Мисюсь, где ты?

В том самом письме Суворину: «Мы пишем жизнь такою, какая она есть, а дальше – ни тпру ни ну...» Ключевое чеховское больное место. «Дальше» – но что это значит – *дальше*? Очевидно, это ориентир для выхода из тупика – единственной жизни, «какая есть». Чехов и утверждал почти программно эту формулу[24], и знал ее как рок и тупик своего искусства. В повести «Три года» есть описание, которое заметил Андрей Белый и нашел в нем начало чеховского символизма[25]. На художественной выставке героиня видит пейзаж (прототипом был один пейзаж Левитана) и воображением входит в него, идет тропинкой «все дальше и дальше», до горизонта – «и там, где была вечерняя заря, покоилось отражение чего-то неземного, вечного». «Все дальше и дальше» – прямо в ответ тому же слову в письме Суворину. По тропинке «все дальше и дальше» – за горизонт единственной жизни, «какая есть», в иное измерение. В чем оно и куда зовет это «дальше» – к вечному, отблеск которого передает своим таинственным языком пейзаж, или к простому будущему, о котором столько наговорили бессильными человеческими словами вместе с автором чеховские герои? К вечному или к будущему? Оба ориентира присутствуют в позднем Чехове, не совпадая.

В чеховском словаре есть тревожащие слова. *Дальше* – одно из них, а рядом в том же письме Суворину – родственное по смыслу и тоже тревожащее понятие *цели*. У писателей, «которые пьянят нас» («алкоголь»!), «есть какая-то цель, как у тени отца Гамлета, которая недаром приходила и тревожила воображение». Тень отца Гамлета тревожит воображение Чехова – и мог ли он знать в 1892 г. (еще до «Чайки»), что имя его на мировом театре грядущего века станет рядом с именем творца этой тени? Вопрос о цели тревожит и чехов-

ских персонажей; *цель* – постольку вопрос художника, поскольку это вопрос бытия. Чеховские герои на эти темы «философствуют»; монолог Тузенбаха о перелетных птицах: они летят, не зная, зачем и куда, и «какие бы философы ни завелись среди них; и пускай философствуют, как хотят, лишь бы летели...

Маша. Все-таки смысл?

Тузенбах. Смысл... Вот снег идет. Какой смысл?

Пауза.

Маша. Мне кажется, человек должен быть верующим или должен искать веры, иначе жизнь его пуста, пуста... Жить и не знать, для чего журавли летят, для чего дети родятся, для чего звезды на небе...»

Автор не занимает в споре позиции; в соответствии со своим неоднократно изложенным credo, он ставит вопрос, не решая его. Но он, предоставляя своим персонажам вяловато и немного смешно «философствовать» на такие темы, сам не может уйти от вопроса. Он начинает писать монолог царя Соломона, где от имени библейского царя произносит те же детские вопросы: «К чему это утро? <...> К чему красота жен? И куда торопится эта птица, какой смысл в ее полете...?» (17, 194). И приобретает у критиков (А.В. Амфитеатров) репутацию «русского Экклезиаста» (17, 438). Он лелеет замыслы пьесы на библейский или исторический сюжет, который бы выводил в «иное измерение». Можем ли мы представить осуществившуюся подобную драму «на тему Экклезиаста» у Чехова? Сюжет из области отвлеченных идей Константина Треплева – тоже попытка в этом роде, которая в результате стоит автору жизни. Но проза Чехова в то же время творит свои пейзажи с отблеском «вечного». Над океаном с акулой, сообща поглотившими солдатика Гусева, открывается с неба «широкий зеленый луч» как великолепная ему в искусстве Чехова «вечная память». Архиерей в предсмертном бреду «идет по полю быстро, весело, постукивая палочкой, а над ним широкое небо, залитое солнцем, и он свободен теперь, как птица...» Чехов видел вечное небо над теснотой человеческой жизни, но именно теснота была его художественным предметом, и он искал как выхода расширения взгляда во времени; за теснотой настоящего – туманных признаков будущего. Вечное небо как реквием над солдатиком и архиереем, будущее как чеховский футуропроект.

Еще не описан по-настоящему чеховский хронотоп – а ведь это, говоря по-бахтински, «большое время». Он далеко заглядывает в обе стороны от современности, причем не просто в прошлое и будущее, а

обязательно в отдаленное прошлое и отдаленное будущее. Будущее занимает его чрезвычайно, представление же о будущем граничит с мечтой[26]. Седое прошлое присутствует в современности: ветер дует, как дул при Рюрике, и как при Рюрике же остается такой же деревня («Студент», «Жена»), огни во тьме вокруг строящейся железной дороги вызывают в воображении ветхозаветные полчища, обступившие стройку («Огни»). Н.Я. Берковский заметил, что и особенный чеховский интерес к церковности и церковной обрядности связан с тем, что церковь для него «это древность в современности»[27]. Лично он «давно растерял свою веру» (11, 234) – таких признаний в письмах Чехова много, – но сохранил переживание церковности и поэзию акафиста. В прекрасной статье 1914 г. молодого (доопоязовского еще) Б.М. Эйхенбаума даже сказано: «Акафист – это скрытый пафос его творчества <...> Чехов нес на себе тяжелый крест эпигонства и мечтал об акафисте»[28]. Небольшого рассказа «Святою ночью» оказалось достаточно, чтобы мы благодарно запомнили у Чехова этот акафист как тоже чеховскую мечту. Акафист как драгоценность, связующая церковную и народную жизнь. И как поэтическое восполнение «чувства неполной реальности», о котором также говорит в своей статье Эйхенбаум (чувства, «что во всей своей полноте, во всем объеме жизнь была охвачена кем-то до него»[29]). Более поэтического рассказа, чем «Святою ночью», у Чехова нет. Поэзия акафиста – но не «остаток» ли это также, как и любовь? Религия как поэзия, но – «это все, что осталось у меня от религии», сказал Чехов, прослушав однажды церковный благовест[30].

В почти уже предсмертном письме (С.П. Дягилеву, 30 декабря 1902 г.): « Теперешняя культура – это начало работы, а религиозное движение, о котором мы говорили, есть пережиток, уже почти конец того, что отжило и отживает» (11, 106). Это резкое утверждение вызывает вопрос: оно относится только к религиозному движению в интеллигенции, о котором они говорили с Дягилевым (знаменитые философско-религиозные собрания начала XX в.) и в которое он совершенно не верит, или, может быть, шире – к историческому христианству как таковому? Вопрос остается не снятым у Чехова. «Мы говорили про движение не в России, а в интеллигенции. Про Россию я ничего не скажу...» (там же). Отличие народной церковности от «религиозного движения» в интеллигенции он знал хорошо, но и это про Россию – «ничего не скажу» – выразительно. Церковность народная – настоящая, но не «остаток» ли и она, как любовь? Очень сильное, почти что универсальное, это чувство «остатка» у Чехова.

Чеховская действительность, «как она есть», в разрыве с большими мерами прошлого и будущего, но он говорил о «Студенте» как о любимом рассказе. А там, в «Студенте», он дает прикоснуться к «непрерывной цепи», соединяющей христианские девятнадцать веков с настоящим. «И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой». Кажется, в чеховской поэтике разрывов это единственный случай гармонического контакта времен, то, что давало ему сказать со ссылкой на своего «Студента» – «Какой я "пессимист"?»[31] – и получено это самое убедительное у него и почти единственное свидетельство на особом участке творчества – в мире народной религиозности и церковности.

Что же до будущего, то здесь нарастала у Чехова всем памятная гиперболическая поэтика больших, говоря его словом в записи о любви, громадных чисел. Чеховская футурология-эсхатология, говоря по-нынешнему, «в одном флаконе». Либо черная треплевская фантазия о смерти всего, кроме одной неприкаянной мировой души («... и пусть нам приснится то, что будет через двести тысяч лет! – Через двести тысяч лет ничего не будет. – Так вот пусть изобразят нам это ничего»), либо отдаленно-будущая новая жизнь: «Через двести-триста, наконец, тысячу лет – дело не в сроке – настанет новая, счастливая жизнь». Вершинин «философствует» («Если не дают чаю, то давайте хоть пофилософствуем») – типичное жалкое философствование милых чеховских персонажей. Какова эта легкость хронологического скачка через сотни лет! По сравнению с этими чеховскими – или его персонажей – мечтательными сроками («дело не в сроке») знаменитый гоголевский прогноз о Пушкине как русском человеке через двести лет кажется чем-то вроде реального проекта (который уже не сбылся в связи с недавним двухсотлетним пушкинским юбилеем, так что все-таки можно было его проверить). Грандиозная энтропическая тенденция этой чеховской – или его персонажей – мечтательности, этих мелькающих по его текстам больших нулей, риторика-гиперболика в разрыве с чеховской же поэтикой малых величин, поэтикой-«микроникой»[32], чеховской «квантовой метафизикой», по-своему предварившей научную тенденцию к исследованию микрообъектов в XX в. В одном месте есть у него ответ «из вечности» на вопросы о будущем с большими сроками – народный ответ старой няни Астрову на вопрос, помянут ли нас через сто-двести лет те, кому мы теперь пробиваем дорогу. «*Марина.* Люди не помянут, зато Бог помянет. *Астров.* Вот спасибо. Хорошо ты сказала».

Но вот уже упомянутое почти предсмертное письмо Дягилеву – продолжаем читать его: «Теперешняя культура – это начало работы во имя будущего, работы, которая будет продолжаться, быть может, еще десятки тысяч лет для того, чтобы хотя в далеком будущем человечество познало истину настоящего Бога – т. е. не угадывало бы, не искало бы в Достоевском, а познало ясно, как познало, что дважды два есть четыре» (11, 106).

Это уже не Вершинин, а Чехов сам, а то же – «десятки тысяч лет». Та же мечтательная риторика «далекого будущего» – уже прямо чеховская. Жизнь, «как должна быть», по-треплевски слившаяся с представляющейся в мечтах. И – открытый выпад против Достоевского, устами подпольного человека сказавшего, что «дважды два четыре есть уже не жизнь, господа, а начало смерти»[33]. По прямому сближению имени Достоевского с этим позитивистски и почти агрессивно самоутверждающимся «дважды два» видно, что это место у Достоевского он помнил и отрицательно скрыто цитировал («Он хотел убить в нас Достоевского»: вспомним Анненского). В письме Дягилеву Чехов не верит в «религиозное движение» в интеллигенции, а верит в культуру, которая и приведет «в далеком будущем» к познанию «настоящего Бога» – вместо, по-видимому, исторического христианства как уже «пережитка» или «остатка». «Настоящего Бога» – что-то это напоминает нам из священной истории, которую Чехов знал хорошо. Напоминает «неведомого Бога» язычников – жертвенник, который апостол Павел видел в Афинах и истолковал как обращение к «настоящему», христианскому Богу, которому афиняне поклоняются, не зная его (Деян., 17, 23). Событие, кажется, вновь должно повториться – двухтысячелетний исторический цикл повторится еще через «десятки тысяч лет»: таков хронологический мечтательный чеховский горизонт. Человечество вновь опознает Бога без имени как «настоящего Бога», не угаданного, а рационально, «ясно» познанного в результате культурного творчества. Не угаданного верой, а доказанного разумом и культурой. Биографически-хронологически это, кажется, итоговое философское высказывание Чехова.

Но темы о Чехове и философии оно не закрывает и не исчерпывает. В том числе и по части позитивистского «дважды два». Дважды два и есть та самая единственная действительность, как она есть, которая оставалась главным для Чехова философским вопросом. На поле этого вопроса он вел свой поиск, философский и религиоз-

ный по-чеховски. В завершавшем его путь письме он задел подпольные записки Достоевского, «убивал Достоевского», по Анненскому, а между тем интуиция Льва Шестова почувствовала их тайное и странное сближение. Шестов приписал Чехову адогматический метод философствования биением головой о стену, прямо заимствованный у подпольного человека. Этот персонаж, столь чуждый Чехову по всем признакам и во всех отношениях, бунтует против законов природы и математики, «выводов естественных наук», «дважды два» как против самой действительности со всем ее позитивным обоснованием, как против стены, с которой не поспоришь и остается биться об нее головой. «Вы обязаны принимать ее так, как она есть, а следственно, и все ее результаты. Стена, значит, и есть стена... и т. д. и т. д.»[34] Чехов был за выводы естественных наук и за дважды два, но действительность как она есть представала тоже перед ним как стена, с которой тоже не очень было понятно, что поделать художнику, и он на удивление близко противному подпольному герою свое отчаяние художника формулировал. Вспомним еще раз: «Мы пишем жизнь такою, какая она есть, а дальше – ни тпру ни ну... *Дальше хоть плетями нас стегайте*». Сюжет для небольшого рассказа, для новой работы на тему о Чехове и философии.

2004

---

[1] *Маяковский В.* Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 1. С. 300.

[2] Ссылки на письма Чехова даны в тексте по изданию: *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем. Письма: В 12 т. М., 1974–1983. По 17-му тому того же собрания в серии «Сочинения» цитируются записные книжки Чехова.

[3] *Бунин И.А.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1967. Т. 9. С. 238.

[4] *Мандельштам Н.* Книга третья. Париж, 1987. С. 171.

[5] *Мандельштам О.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 122.

[6] Ср.: *Промчались дни мои – как бы оленей / Косящий бег...* – перекличка, конечно, независимая, но которую хочется отметить, раз Мандельштам уже вступил в независимый контакт с нелюбимым Чеховым в нашем сюжете. У Мандельштама это из вольного перевода сонета Петрарки, законченного при получении известия о смерти Андрея Белого (за указание на эти строки благодарю И.З. Сурат).

[7] *Мережковский Д.* Христос и Антихрист. М., 1989. Т. 1. С. 53.

[8] Мог прочитать и, вероятно, читал: ведь читал же он годом позже другую статью из соловьевского цикла статей о русских поэтах – о Я.П. Полонском (см.: 6, 179).

[9] *Соловьев В.С.* Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 467, 473.

[10] Вопросы литературы. 2002. № 3. С. 101.

[11] Там же. С. 89.

[12] *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. Т. 10. С. 9.

[13] Поэты 1820–1830-х годов. Л., 1972. Т. 2. С. 468–486.

[14] *Чудаков А.П.* Поэтика Чехова. М., 1971. С. 252.

[15] См.: *Шестов Л.* Начала и концы. СПб., 1908. С. 13, 50.

[16] *Толстая Е.* Поэтика раздражения. Чехов в конце 1880-х – начале 1890-х годов. М., 1994. С. 362. В книге впервые публикуется архивная мемуарная заметка Волынского о Чехове, очень поздняя (1925).

[17] *Булгаков С.Н.* Соч.: В 2 т. М., 1993. Т. 2. С. 136.

[18] *Чудаков А.П.* Указ. соч. С. 282.

[19] *Анненский И.* Книги отражений. М., 1979. С. 459–460.

[20] *Толстая Е.* Указ. соч. С. 362.

[21] Недавно было предложено уподобление Чехова «русскому Кьеркегору» (*Суконик А.* Театр одного актера. М., 2001. С. 84) – над этим стоит подумать. В европейской философии Кьеркегор возник на фоне Гегеля как философского генерала. Чехов в русской литературе явился на фоне Толстого и Достоевского.

[22] *Бунин И.А.* Собр. соч.: Т. 9. С. 206.

[23] *Шкловский В.* Гамлет и «Чайка» // Вопросы литературы. 1981. № 1. С. 216.

[24] «Художественная литература потому и называется художественной, что рисует жизнь такою, какова она есть на самом деле» (2, 11).

[25] *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 375.

[26] «Надо изображать жизнь не такою, как она есть, и не такою, как должна быть, а такою, как она представляется в мечтах». Это третье решение Константина Треплева, видимо, не столь чуждо автору «Чайки».

[27] *Берковский Н.Я.* Литература и театр. М., 1969. С. 51.

[28] *Эйхенбаум Б.* О литературе. М., 1987. С. 319–320.

[29] Там же. С. 315, 318.

[30] *Вишневский А.Л.* Клочки воспоминаний. Л., 1928. С. 100.

[31] *Бунин И.А.* Собр. соч. Т. 9. С. 186.

[32] Термин М. Эпштейна (см.: *Эпштейн М.* Знак пробела. О будущем гуманитарных наук. М., 2004. С. 681–699).

[33] *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. Т. 5. С. 118.

[34] Там же. С. 105.

ИЗ РОМАНА МАРСЕЛЯ ПРУСТА «ПЛЕННИЦА»: НЕБОЛЬШОЙ ПЕРЕВОД И ВОКРУГ НЕГО

У меня с этим текстом связано воспоминание, сравнительно недавнее. В конце 2001-го Андрей Битов позвал меня с ним вместе выступить на Декабрьских вечерах в пушкинском Музее изящных искусств, на прустовском вечере. Там мы и вышли парой, передавая слово друг другу. Кругом на стенах висели полотна импрессионистов, прибывшие из Парижа. Они там в музее любят придумать что-нибудь у себя музыкальное или литературное вокруг их зимних роскошных выставок, это и называется Декабрьские вечера, учрежденные в свое время Святославом Рихтером, – на этот раз подвернулось к импрессионистам 130 лет Прусту. А мне до того за 30 примерно лет случилось попробовать перевести для удовольствия, для себя, несколько страниц из Пруста, из той части его романа-колосса (пятый роман из серии – «Пленница»), опубликованного русского перевода которой тогда еще (в 70-е годы, увы, уже прошлого века) не было. Эту свою попытку перевода я и позволил себе прочитать на вечере 23 декабря, сопроводив ее небольшой рефлексией над Прустом и над живописью вокруг на стенах, можно было то и другое объединить, потому что эту самую живопись Пруст вспоминал на тех самых и близких страницах книги. Вот и сейчас позволяю себе то же самое еще раз[1].

Я узнал, что в этот самый день случилась смерть, которая очень меня опечалила, смерть Берготта. Было известно о том, что он долго болел. Уже, конечно, не той болезнью, что была вначале, естественной. Природа, кажется, неспособна посылать другие болезни, как только непродолжительные. Но медицина изобрела искусство их продлевать. Лекарства и временное облегчение, которое они приносят, возобновляющееся нездоровье, если перестают их принимать, – все это порождает призрак болезни, который укрепляется

и стилизуется привычкой пациента, подобно тому как детей продолжают посещать приступы кашля после того как их коклюш уже прошел. Потом лекарства действуют слабее, увеличивают их дозу, они не дают больше облегчения, но уже на фоне постоянного нездоровья приносят вред. Природа не предоставила бы болезни столь долгого срока. Это просто чудо, что медицина, почти сравнявшись с природой, способна заставить человека оставаться в постели и продолжать под страхом смерти принимать лекарства. С этого момента болезнь искусственно привитая пускает корни и делается болезнью хотя и вторичного происхождения, но настоящей, с той единственной разницей, что естественные болезни проходят, но никогда не проходят те, что созданы медициной, ибо ей неизвестен секрет излечения <...>

<...> Он умер при следующих обстоятельствах. После приступа уремии, сравнительно легкого, ему предписали покой. Но так как один критик написал, что в «Виде Дельфта» Вермеера (присланном из Гааги на выставку голландской живописи), картине, которую он боготворил и которую, как он полагал, знал очень хорошо, кусочек желтой стены (которого он не помнил) был так хорошо написан, что, если смотреть только на него, он был словно изысканное изделие китайского искусства, произведение самодовлеющей красоты, Бергот съел несколько картофелин, вышел из дому и отправился на выставку. Уже на первых ступенях лестницы, которую ему предстояло преодолеть, он почувствовал головокружение. Он прошел перед несколькими картинами, испытав впечатление сухости и бесполезности искусства столь неподлинного, неспособного соперничать с потоками солнца и воздуха в каком-нибудь венецианском палаццо или в простом доме на берегу моря. Наконец он остановился перед Вермеером, которого он помнил более ослепительным и ни на что ему известное не похожим, но в котором, благодаря статье критика, он в первый раз заметил маленькие фигурки в синем, розовый цвет песка и, наконец, драгоценное вещество совсем маленького кусочка желтой стены. Его головокружение усиливалось; взгляд его застыл, как у ребенка на желтой бабочке, которую он хочет поймать, на бесценном кусочке стены. «Вот так я должен был писать, сказал он. Мои последние книги слишком сухи, мне надо было бы напитать их красками, сделать мою фразу в себе самой драгоценной, как этот кусочек желтой стены». Но серьезность недомогания начала доходить до его сознания. Ему представилась на небесных

весах, отягощая одну их чашу, его собственная жизнь, тогда как на другой помещался кусочек стены, так хорошо исполненный в желтом. Он чувствовал, что безрассудно жертвовал первой ради второго. «Я бы не хотел однако, подумал он, попасть в вечернюю хронику происшествий с этой выставки».

Он повторял про себя: «Кусочек желтой стены с навесом, кусочек желтой стены». Тем временем он упал на круглое канапе; он вдруг перестал думать о том, что жизнь его стоит на карте, и, возвращаясь к оптимизму, сказал себе: «Это просто расстройство от плохо проваренного картофеля, это ничего». Новый удар сразил его, он покатился с канапе на пол, сбежались все, и посетители, и служащие. Он был мертв. Мертв навеки? [Mort à jamais?] Кто может это сказать? Конечно, спиритические опыты, как и религиозные догмы, не дают доказательств существования души после смерти. Можно только сказать, что все совершается в нашей жизни так, словно мы приходим в нее с бременем обязательств, принятых на себя в предшествующей жизни; в условиях нашего существования на этой земле нет никакой причины для того, чтобы мы считали себя обязанными делать добро, быть деликатными и просто вежливыми, ни для того, чтобы художнику-атеисту было необходимо двадцать раз отделывать какую-нибудь деталь, если восхищение, которое будет она вызывать, будет уже безразлично его телу, съеденному червями, как эта часть желтой стены, написанная с таким знанием и тонкостью артистом, оставшимся навсегда неизвестным, едва опознанным под именем Вермеера. Все эти обязательства, не имеющие санкции в нашей жизни, кажутся принадлежащими иному миру, основанному на доброте, совести, жертве, миру, во всем отличающемуся от этого, миру, из которого мы выходим, чтобы родиться на этой земле, прежде чем, может быть, в него возвратиться, чтобы вновь пребывать под властью этих неведомых законов, которым мы подчиняемся, потому что научены им и несем в себе этот урок, не зная, кто его в нас начертал, – законов, к знанию которых нас приближает всякая глубокая работа ума и которые невидимы только – снова и снова! – глупцам. Так что не невероятна идея, что Берготт не умер навеки.

Его похоронили, но в течение всей траурной ночи в освещенных витринах книги его, расставленные по три в три ряда, бодрствовали словно ангелы с распростертыми крыльями и казались для того, кого больше не было, символом его воскресения.

Так около сорока (теперь уже) лет тому назад я эти две-три странички из Пруста перевел для себя; как уже сказано, опубликованного русского перевода «Пленницы» не было, а перевод теперь известный, не так давно опубликованный, кое-где вызывает вопросы. В заключительной фразе фрагмента книги, выставленные в витринах, в оригинале – *«ses livres, disposés trois par trois»*. В существующем переводе это передано как «его книги, разложенные по три в ряд»[2], – но как зрительно это представить себе? Если ряд не один и книг было выставлено больше, чем три, что, кажется, из текста следует, то сколько было рядов? Между тем сравнение с ангелами побуждает вспомнить о мистическом квадрате, о девятке, ангельском числе, поскольку девять, три триады, это число ангельских чинов, по Дионисию Ареопагиту («О небесной иерархии»)[3]. Поэтому, исходя из контекста, из общего смысла фразы, я позволил себе (не будучи уверен в буквальной точности перевода) перевести «trois par trois» как «по три в три ряда»[4].

Живопись – и не только старого Вермеера, но и новых, почти современных ему мастеров («Завтрак на траве», с которым мы сейчас встретимся) – Пруст вспоминал и обращал в свой собственный символ и на самых последних страницах своей огромной книги, которую успел закончить перед самой смертью. И как раз вспоминал по поводу своей скорой смерти. Сначала он вспомнил строку из Виктора Гюго:

> ...Il faut que l'herbe pousse et que les enfants meurent...
> (Пускай растет трава и умирают дети)

– и продолжал:

«А я говорю, что жестокий закон искусства таков, что мы умираем, истощив себя в страданиях, для того чтобы росла трава не забвения, но трава вечной жизни, густая трава плодородных творений, на которую придут поколения, чтобы, совсем не заботясь о тех, кто спит внизу, весело справлять свой “завтрак на траве”»[5].

Пруст в романе упоминает русские имена не раз – Толстого и особенно Достоевского, мельком, немного пренебрежительно, Гоголя (упоминая его здесь же, в «Пленнице», наряду с Поль де Коком, как низшее имя[6]), Мусоргского, но, конечно, ни разу – Пушкина. А между тем он Пушкина здесь цитирует дважды, не зная о том, – прежде всего «траву забвенья» из «Руслана и Людмилы»:

Зачем же, поле, смолкло ты
И поросло травой забвенья,
Времен от вечной темноты,
Быть может, нет и мне спасенья.

Удивительно, до чего здесь у Пруста прямо об этом: *спасение* – его тема, книга – его спасение; спасение нашего смертного существования в акте творчества. Как медитировал над Прустом Мераб Мамардашвили: «Философией в Прусте я называю некоторый духовный поиск, который проделывался Прустом-человеком на свой собственный страх и риск, как жизненная задача: не как рассуждение, не как построение эстетической или философской концепции, а как задача, которую древние называли “спасением”»[7].

А за травой забвения у Пушкина и у Пруста – младая жизнь, играющая у гробового входа (*«l'herbe non de l'oubli mais de la vie éternelle»*) пред равнодушной природой, которая в свою очередь прямо к Пушкину пришла из «Фауста»[8]. Пушкинское же *И пусть у гробового входа...* вторит этому *Il faut que...* у Гюго[9] – вторит и оспаривает, как оспаривает Гюго и Пруст: «А я говорю...» (*Moi je dis...*: Пруст здесь пользуется полемическим оборотом евангельской Нагорной проповеди). Возражая строке Гюго, Пруст здесь вторит Пушкину дважды[10].

Пруст, не зная о том, цитирует Пушкина на ту же тему жестокого закона искусства, по которому оно справляет свой завтрак на траве над нашей могилой, чтобы над ней подняться ради бессмертия в творчестве (ведь как он формулирует: «мы умираем *для того, чтобы*», *«pour que»*), в которое – в бессмертие – верил ли Пруст, он сам не знал. Но тут же вспоминал и евангельское зерно, которое *аще не умрет...* – воспоминание, которым он, возможно, и даже, пожалуй, наверное, был обязан «Братьям Карамазовым» (о них, и вообще о Достоевском здесь, в «Пленнице», – интересные страницы[11]), где это зерно стоит эпиграфом.

Пруст тысячу и одну ночь в той пресловутой пробковой комнате писал свой роман, по ночам, писал как «Тысячу и одну ночь», т. е. под приговором, под страхом смерти. И точно к последнему сроку успел. Но ему пришлось для этого отказаться от жизни, потому что память он мог воскрешать, лишь теряя память сегодняшнего дня. Время возвращалось по мере того как «шум времени» вокруг затихал. Об этом автор сам рассказал на тех же последних страницах – о том, как его человеческая жизнь и писание книги стали несовместимы, как,

обретая время и память, человек теряет память сегодняшнего дня. Обретение прошлого в творческом акте становится несовместимым с человеческой жизнью («присутствием») в настоящем. Память и книга вытесняют жизнь, какая странно вот так продолжается – как бы без жизни. Человек переходит в художника без остатка, без того биографического остатка, который всегда сопровождает жизнь художника и из-за которого *меж детей ничтожных мира, быть может, всех ничтожней он.* Столь абсолютное поглощение жизни искусством – редкий пример, исключительный (быть может, предшественником Прусту здесь был Флобер в своем Круассе). Отсюда и единственность этой книги в жизни писателя, она эту жизнь поглотила и с человеческим существованием автора совпала, слилась. Хорошо говорила о Прусте Лидия Яковлевна Гинзбург, понимавшая его как никто: «Жизнь писателю дана одна, и нет поэтому смысла писать разные романы. За отпущенное ему время романист должен создать единственный свой роман – поэтому очень длинный»[12]. Как «Тысяча и одна ночь».

Книга-жизнь, единственная и длинная, – и вот ее итог, описанный другим хорошим читателем Пруста – Л.В. Пумпянским (в еще пока не опубликованной статье 1930 г.): «герой начинает понимать, что жизнь – не линия, идущая вперед, а растущая вверх пирамида нагроможденных лет», и он «стоит, дрожа», на этой «колоссальной вышины пирамиде» (архив Л.В. Пумпянского; за знакомство с архивным текстом моя благодарность Н.И. Николаеву).

Такая вот книга-жизнь – а внутри себя она стоит на других искусствах. «Охота за кладом счастливо завершается в гроте, наполненном мелодиями, в храме, украшенном витражами. Боги признанных религий отсутствуют или – так, наверное, будет точнее – растворены в искусстве» (Владимир Набоков[13]). И как он, автор-герой, культивирует, лелеет отборные мгновения, отборные впечатления, так культивирует среди персонажей отборные фигуры, которая каждая в одном экземпляре – один композитор (у Пруста он имеет имя – Вентейль), один живописец (Эльстир), один писатель (Берготт), одна актриса (Берма). Они присутствуют как оправдание человеческой природы с ее страстями и пороками, которых, как известно, в книге Пруста немало. Литературное слово Пруста окружено другими искусствами, на которые оно смотрит с завистью, как на искусства более совершенные. Музыка и живопись – искусства более совершенные, более свободные, менее рациональные, более, так сказать, счастливые

(и здесь Пруст получает привет от нашего совсем, конечно, ему незнакомого Боратынского: *Резец, орган, кисть! счастлив, кто влеком / К ним чувственным, за грань их не ступая! / Есть хмель ему на празднике мирском!*). Так писатель Берготт умирает перед картиной Вермеера. Он сражен Вермеером насмерть как чем-то более драгоценным и совершенным, чем его литература.

И вот вопрос Пруста – зачем художнику, если не атеисту, то агностику, каким Пруст, вероятно, и был, зачем ему отделывать до бесконечности деталь, если он не услышит наших будущих восхищений? И даже Пруст со своим Берготтом рассмотрит эту деталь лишь в последний свой миг. Ведь мы о самом Вермеере достоверно мало что знаем. Но вот зачем-то нужно было ему отделывать этот желтый кусочек для будущего неведомого Пруста, чтобы тот передал свое переживание нам.

Завтрак на траве над могилами – итог книги Пруста и всего, по Прусту, искусства.

И, конечно, музыка: ведь Декабрьские вечера в музее – музыкальные и литературные. Небывалая проза, как назвал ее Александр Кушнер, – проза тяжелая. В ней, кажется, есть немузыкальная тяжесть – этот синтаксис, эта фраза, вся эта масса (но в переводах эта тяжесть чувствуется гораздо больше, чем в подлиннике, – французский Пруст гораздо прозрачнее). Последовательность экстатических молчаний, как сказал о ней Ортега-и-Гассет, при этом длящаяся несколько тысяч страниц. Дело, конечно, не только в том, что в книге много описаний музыки, музыкального звучания, музыкального исполнения, таких описаний, какие редки в литературе. Наверное, один Томас Манн после Пруста в «Докторе Фаустусе» умел так описывать-передавать звучание музыки, музыкальные смыслы. Но дело не только в этом. Книга в целом организована музыкально[14]. Музыкально более, чем сюжетно. Сам он свою структуру уподоблял строительству собора или развитию темы в сложном музыкальном произведении, в новой трудной музыке его времени, рубежа веков. В тексте романа не раз описан этот эффект медленно углубляющегося восприятия музыки; прошу прощения за еще одну цитату, тоже из «Пленницы», и в собственном переводе тоже: «*...я любил предлагать своему вниманию только то, что для меня еще было вначале темным, чтобы в процессе повторяющихся исполнений присоединять одни к другим, благодаря возрастающей ясности,* <...> *фрагментарные и прерывистые линии конструкции, вначале почти совершенно скрытой в тумане*»[15].

Автоописание своей трудной книги, организованной лейтмотивами, которые возвращаются, в большей мере, чем естественным и стихийным ходом событий, к чему мы в привычном романе привыкли. Возвращением лейтмотивов, как в опере Вагнера, бывшей одним из творческих образцов для Пруста. Читатель классического романа не знал того труда, какого требует чтение Пруста, как и новая музыка, – с тем же напряжением внимания проделать этот труд по ассоциативному собиранию целого, терпеливо связывая *«фрагментарные и прерывистые линии конструкции, вначале почти совершенно скрытой в тумане»*.

1971, 2009

---

[1] Нижеследующий перевод двух фрагментов из романа «Пленница» («La prisonnière») выполнен по изданию: *Proust M.* A la recherche du temps perdu. Bibliothèque de la Pléiade. P.: Gallimard, 1954. T. 3. P. 182–183, 186–188. В квадратные скобки заключены слова из оригинала, соответствующие этому месту в переводе. За ценную консультацию и советы по переводу благодарю С.Ю. Касьяна.

[2] *Пруст М.* Пленница / Пер. Н. Любимова. М., 1990. С. 187.

[3] Моя благодарность еще раз С.Ю. Касьяну за наведение на эту мысль при обсуждении перевода.

[4] «...Словно ангелы с распростертыми крыльями»: видимо, книги были выставлены в развернутом виде (догадка М.С. Касьян, моей дочери).

[5] *Proust M.* A la recherche du temps perdu. T. 3. P. 1038.

[6] Ibid. P. 378.

[7] *Мамардашвили М.* Лекции о Прусте. М.: Ad Marginem, 1995. С. 11.

[8] Открыто С.А. Небольсиным в «Театральном прологе» к «Фаусту» (см.: Пушкин и литература народов СССР. Ереван, 1975. С. 159): *Wenn die Natur des Fadens ewge Länge gleichgültig drehend... – Когда природа-мать движеньем равнодушным / Нить вечную влечет веретеном послушным...* (перевод Н.А. Холодковского). В переводе Б. Пастернака не переданы адекватно ни вечность (слово пропущено), ни равнодушие (прямое слово – *gleichgültig* – передано описательным оборотом), и пушкинская отсылка к Гёте (преднамеренная или нет – не знаем, и не так это важно, в последнем же случае еще интереснее) тем самым скрадывается: *Когда природа крутит жизни пряжу / И вертится времен веретено, / Ей все равно, идет ли нитка глаже / Или с задоринками волокно*).

[9] В интертекстуальном пространстве поэзии, в котором стихотворения соотносятся поверх хронологии. Стихотворение Гюго («À Villequier») возникло после пушкинского; поэт пишет его на могиле дочери, умершей в 1843-м.

[10] В том же, конечно, интертекстуальном пространстве.

[11] *Proust M.* A la recherche du temps perdu. T. 3. P. 377–381.

[12] *Гинзбург Л.* О психологической прозе. Л., 1977. С. 371.

[13] Марсель Пруст в русской литературе. М.: Рудомино, 2000. С. 120.

[14] Не случайно же и особенное внимание музыкального мира в лице Святослава Рихтера (кстати, учредителя и вдохновителя Декабрьских вечеров в музее) к этому месту у Пруста. В своих монологах перед Юрием Борисовым Рихтер несколько раз возвращается к смерти Берготта: «Вот, что еще сделал за это время – закончил читать "Пленницу" Пруста. Смерть Бергота несколько театральна... но важна философия! <...> Помните, как у Бергота? На одной чаше весов вся жизнь, на другой – та желтая стена. Так же и у меня: только вместо стены – эти этюды!!! <...> Самое трудное – все это выдержать. После каждой пьесы – фотографировать Дельфт. Ведь говорят, что Вермеер пользовался камерой-обскура» (*Борисов Ю.* По направлению к Рихтеру. М.: Рутена, 2000. С. 145–148).

[15] *Proust M.* A la recherche du temps perdu. T. 3. P. 371–372.

ОБ ОДНОМ СТИХОТВОРЕНИИ ХОДАСЕВИЧА

Стихотворение «Автомобиль» возникло в поворотном как в истории страны, так и в судьбе поэта Ходасевича 1921 году. В начале этого года два поэта – Блок и за ним Ходасевич – в двух речах о Пушкине озвучили свой безотрадно-суровый взгляд на наступивший новый порядок вещей. Блок после этого сразу умер, Ходасевич в следующем, 22-м году навсегда покинул Россию. «Автомобиль» вошел в его четвертую книгу стихов – «Тяжелая Лира», – появившуюся, когда автора здесь уже не было.

«Автомобиль» – стихотворение петербургское. Место лирического действия – угол Фонтанки и Невского («Перед тем куда-то ходил ночью по Фонтанке. Это – угол Фонтанки и Невского»: прозаический автокомментарий поэта: 1, 516[1]), время действия – зимняя петербургская ночь (2–5 декабря 1921 г. – датировка стихотворения). Если же сделать обратный перевод с прозаического комментария поэта на родной ему язык поэтический, можно, наверное, определить лирический хронотоп (время-место) стихотворения как *гробовую российскую тьму 1921 года.* Стихотворением «Петербург» (1925) Ходасевич несколько лет спустя будет закрывать предыдущую книгу-эпоху своей поэзии и откроет новую, эмигрантскую, европейскую («Европейская ночь»).

... А мне тогда в тьме гробовой, российской
Являлась вестница в цветах,
И лад открылся музикийский
Мне в сногсшибательных ветрах.

И я безумел от видений,
Когда чрез ледяной канал,

Скользя с обломанных ступеней,
Треску зловонную таскал.

Музикийский лад в сногсшибательных ветрах – это блоковский мотив января 1918-го («музыка революции» в ветрах поэмы «Двенадцать»). Ходасевич писал тогда же: «Дайте вот только перемолоться муке. Верю и з н а ю, что нынешняя лихорадка России на пользу» (Б. Садовскому 15 декабря 1917 г.: 4, 409). В двух пушкинских речах 1921-го оба поэта будут уже подводить итог тому, как и куда перемололась мука.

В «Автомобиле» тоже играют блоковские мотивы – но иные, и работают они на новый итог («новый мир») поэтический. Но безумеет от видений поэт по-прежнему – само же видение новое. В хронологически соседнем стихотворении того же года (*«На тускнеющие шпили, / На верхи автомобилей...»*: 24 октября 1921 г.) он рассказывал о повороте образа мира как об итоге года (автомобили, заметим, в качестве современного знака и здесь присутствуют):

Это сам я в год минувший,
В Божьи бездны соскользнувший,
Пересоздал навсегда
Мир, державшийся года.

И вот в этом мире новом,
Напряженном и суровом...

Этот лирический сюжет напряженного и сурового пересоздания образа мира продолжается и находит сюжетные символы в «Автомобиле».

Воспоминание Осипа Мандельштама о «суровой и прекрасной зиме 20–21 года» (которую он пережил вместе с соседом Ходасевичем в петроградском Доме искусств) настолько близко в деталях лирическому ландшафту стихотворения Ходасевича, что может показаться навеянным этим стихотворением; мандельштамовской биографией, очевидно, это не подтверждается[2], – но тем выразительнее такое сближение в переживании исторического часа у двух поэтов:

«Я любил этот Невский, пустой и черный, как бочка, оживляемый только глазастыми автомобилями и редкими, редкими прохожими, взятыми на учет ночной пустыней. Тогда у Петербурга оставалась одна голова, одни нервы»[3].

Непосредственно перед этими строчками – что кажется не совсем случайным – и вспоминается Мандельштаму сосед по «Диску» Ходасевич с его стихами, «неожиданными и звонкими, как девический смех в морозную ночь». В морозную ночь!

Читаем стихотворение:

Бредем в молчании суровом.
Сырая ночь, пустая мгла.
И вдруг – с каким певучим зовом –
Автомобиль из-за угла.

Он черным лаком отливает,
Сияя гранями стекла,
Он в сумрак ночи простирает
Два белых ангельских крыла.

И стали здания похожи
На праздничные стены зал,
И близко возле нас прохожий
Сквозь эти крылья пробежал.

Редкие прохожие, «взятые на учет ночной пустыней», и глазастый автомобиль; но только глаза превратились в крылья, к чему поэт в придачу к реальному комментарию («угол Фонтанки и Невского») дал комментарий мифологический: «Крылья – эскиз (акварель) Иванова "Благовещенье" (Румянц. музей)» (1, 516).

Пушкинскими февральскими чтениями 1921 года имя Ходасевича связалось с именем Блока. Затем в парижской эмиграции стали еще настойчивее связывать два эти имени поэтически. Начала законодательная пара – Мережковский и З. Гиппиус: «Кажется, после Александра Блока никто не говорил таких вещих слов о русской революции, как Ходасевич»[4]. Такое провозглашение прозвучало по случаю появления итоговой поэтической книги – парижского «Собрания стихов» 1927 года, объединившего сумму его сильнейшей поэзии. «Да, в России, после Блока, Ходасевич наш поэт» – Владимир Вейдле дал и связал две основные формулы – «после Блока» и «наш поэт»[5]. Однако тут же, в соседних строках, назвал его «бескрылым гением» и роль его как местоблюстителя Блока утверждал с осторожностью, говоря о стихах, «способных сделаться тем, чем сде-

лались в свое время для нас стихи Блока, чем стали *или должны были стать* с тех пор стихи Ходасевича»[6]. В ответ Георгий Иванов, другой претендент на роль «нашего поэта» эмиграции, выдал скандальную статью «В защиту Ходасевича» – в защиту от непосильного для этого «второстепенного поэта» сближения с поэтом «Божьей милостью» Блоком[7]. Но репутация продолжала существовать, непрочная и колеблющаяся, постоянно подвергаемая сомнению, и сохранилось воспоминание (редактора парижского «Возрождения» Ю. Семенова) о том, как в 1937 г. в Риме Вячеслав Иванов на вопрос Мережковского: «А кто, по-вашему, у нас теперь после Блока подлинный русский поэт, просто поэт?» – ответил: «Ходасевич»[8].

В критических разговорах о Ходасевиче всегда шла речь о его традиционализме и «классицизме». В то же самое время чуткие критики признавали его поэтом не просто современным, но современнейшим – «самым глубоким современником наших последних десяти лет» (Вейдле)[9]; отмерим эти десять лет от статьи Вейдле 1928 г., чтобы представить себе, в каких исторических рамках формировалось это качество современности поэзии Ходасевича. Как отчеканит Вейдле в той же статье, «Ходасевич как поэт выношен войною и рожден в дни революции»[10].

Последних десяти лет... Зинаида Гиппиус еще точнее, ближе, острее считала время, когда писала о поэте, «принадлежащем нашему часу; и даже, главным образом, узкой и тайной остроте этого часа»[11]. Сам Ходасевич мерил свою поэзию более крупной категорией *века* – подобно таким поэтам прошлого, как Боратынский и Тютчев, а из современников Ходасевича – Мандельштам. В поэзию этих творцов *век* входит на правах особого рода лица, героя, в соизмеримый контакт с которым вступает поэт. *Век* – это мера той большой, исторической современности, до выражения которой вырастает поэт.

Ходасевич, «поэт-потомок» (титул, каким его наградил один из критиков, Ю. Айхенвальд[12]), чувствовал себя заброшенным «в новый век» и говорил об этом в одном из поздних стихотворений («Скала», 1927):

Быть может, умер я, быть может, –
Заброшен в новый век...

Об этой заброшенности в иное и еще неизвестное, неклассическое состояние мира и свидетельствует «Автомобиль». И в размышлении

З. Гиппиус о «нашем поэте» это стихотворение – в центре внимания. В центре оно и ее сопоставления Ходасевича с Блоком.

Гиппиус в той же статье приводит слова не названного ею собеседника, говорившего: «По Ходасевичу, как по секундной стрелке, можно видеть движение времени – от Блока вперед. Блок уже не современен; Блок ездит еще по железной дороге; у Ходасевича и автомобили и те крылатые; даже крылья у них – разве не важно? – у одних белые, у других черные».

Это впечатление очень неточно в деталях и проницательно в то же время. Неточно то, что Блок еще ездит по железной дороге, потому что «Автомобиль» Ходасевича отправлялся прямо от блоковских «моторов», как и его стихотворение «Авиатору» (1914) отправлялось от блоковских авиастихотворений. Объем и размах блоковского синтеза напластований истории и современности сказывались и в том, что Блок «ездит» и по железной дороге, и *на тройке звонкой*, у него, *задыхаясь, летит рысак*, и он следит *стальную птицу* в небе и видит-слышит, как брызжет в ночь огнями автомобиль и поет его рожок; и все это разнообразие разновременных и разнокультурных путей и средств передвижения также входит в то, что Мандельштам назвал «исторической поэтикой Блока»[13].

> ... Как пропел мне сиреной влюбленной
> Тот, сквозь ночь пролетевший мотор.
>
> («С мирным счастьем покончены счеты...», 1910)

> Пролетает, брызнув в ночь огнями,
> Черный, тихий, как сова, мотор...
>
> («Шаги командора», 1910–1912)

«Вот из такого, промелькнувшего когда-то, мотора вышли “Шаги командора”», – сообщал Блок[14]. Новое рождение старого мифа вышло из столь современного впечатления.

Из подобного впечатления, по рассказу поэта, вышел и «Автомобиль» Ходасевича. Как вышел также он, что явствует из сопоставления текстов, из блоковских моторов, чьи признаки он наследует – их признаки и их мистику: автомобиль Ходасевича также певуч и *в сумрак ночи простирает* свои огни. Однако и в самом деле автомобиль пробегает у Ходасевича в каком-то другом состоянии мира, в «новом веке», в другой современности. И собеседник З. Гиппиус, ею не названный, это почувствовал. Это новое состояние мира, сильно про-

двинувшееся в направлении тех пророчеств о будущем, что звучат у Блока, и недаром судьбу Ходасевича оформляли высказывавшиеся о ней словами этих блоковских пророчеств. «Фигура Ходасевича появилась передо мною <...> как бы целиком вписанная в холод и мрак грядущих дней». Так вспоминала Нина Берберова первое впечатление[15], а Владимир Набоков переиначивал применительно к наступившей реальности, в посмертной статье о поэте видя его «сквозь холод и мрак наставших дней»[16].

Насколько принадлежало именно этому часу истории и тайной его остроте, по З. Гиппиус, исходное впечатление «Автомобиля» – об этом и говорит нам вышеприведенное воспоминание Мандельштама о зимнем Невском 20–21 года. И блоковская мифологическая поэтика в стихотворении Ходасевича здесь на месте. Узкая и тайная острота часа была ведома им обоим. И Ходасевич тоже был способен к вещему прозрению – «Автомобиль» тому свидетельством.

И я безумел от видений... На углу Фонтанки и Невского Ходасевича посетило видение черного благовещенья. Но ведь вначале, кажется, белого: *Два белых ангельских крыла.* В румянцевских акварелях Александра Иванова (не только в «Благовещении», но, например, и в «Сне Иосифа») крылья ангела белые и насквозь прозрачные (как сквозит и сама фигура ангела), чему подобны и крылья глазастого автомобиля, *сквозь* которые пробежал прохожий.

Да, но только это явление *ночного* глазастого автомобиля в первых четверостишиях – это еще не само видение; оно без труда поддается простой расшифровке, и два белых крыла здесь еще возникают в порядке сравнения. Настоящее видение – второе, *дневное* явление того же автомобиля как двойника-антипода с черными крыльями. Этот черный ангел несет неблагую весть и сеет опустошение в мире и в человеке.

А свет мелькнул и замаячил,
Колебля дождевую пыль...
Но слушай: мне являться начал
Другой, другой автомобиль...

Он пробегает в ясном свете,
Он пробегает ясным днем,
И два крыла на нем, как эти,
Но крылья черные на нем.

И все, что только попадает
Под черный сноп его лучей,
Невозвратимо исчезает
Из утлой памяти моей.

Я забываю, я теряю
Психею светлую мою,
Слепые руки простираю
И ничего не узнаю:

Двоеточие вводит в завершающее четверостишие как в черное откровение, к которому вел сюжет, – вел как к его целевой причине.

В той статье о поэзии Ходасевича Вейдле сетовал на слишком сквозную ее осознанность, на чувствуемый вольный или невольный запрет на «поэтическое безумие» и писал, что она не станет менее правдивой, если ей будет позволено чаще «сходить с ума» – «сходить с *его* ума и входить в *ее* безумие» – так он уточнял, добавляя: «Есть у Ходасевича стихи, более иррационально задуманные и построенные, чем другие, и всегда, как обе “Баллады” и “Автомобиль”, они принадлежат к лучшим его стихам»[17]. В «Автомобиле» понятие иррационального может быть отнесено к тому ассоциативному ходу, обладающему неотразимой убедительностью, но не очень прозрачному для рационального объяснения, каким видение автомобиля-ангела с крыльями-фарами, проливающего на мир белые и черные лучи, приводит к завершающей метафоре, заключающей в себе вещее прозрение мировых перемен, соизмеримое с блоковскими прозрениями.

Здесь мир стоял, простой и целый,
Но с той поры, как ездит т о т,
В душе и в мире есть пробелы,
Как бы от пролитых кислот.

Каким ходом мы пришли от ночного автомобиля к пролитым кислотам? Может быть, эти выжженные пробелы в мире, душе и памяти – это ассоциация-негатив тех световых пятен, какие выхватывают фары ночного автомобиля из тьмы, – и, значит, черный сноп лучей «другого автомобиля» выжигает в мире подобные, но обратные пятна-негативы – «пробелы, как бы от пролитых кислот»? Может быть – и похоже, что это так и неявная логика хода

ассоциаций именно такова. Несомненно одно – неотразимая убедительность ядовитой метафоры как вывода из сюжета стихотворения. Этот вывод – метафора века с амплитудой необозримой: образ опустошения, вытравления, под который человек XX века может подставить многие ядовитые процессы века, от газовых отравлений в только что тогда отгремевшей европейской войне до нынешних экологических разорений; самый же ядовитый из этих процессов – пролитые кислоты на *утлой памяти*, исторической памяти нашей. Вот поистине образ «поэзии наших дней» – если вспомнить название, какое Андрей Белый дал своей первой статье о Ходасевиче и каким он сочетал современное и классическое в лике этого поэта – «Рембрандтова правда в поэзии наших дней»[18]. Образ «поэзии наших дней» – и, пожалуй, ее «Рембрандтова правда».

Эта метафора, взятая из химического и технического обихода, как метафора состояния мира, века – это ведь уже какая-то неизвестная поэтика, новый язык поэзии, это уже не то, что вечный мотив души-Психеи, который так развил Ходасевич в «Тяжелой Лире» и за которым слои традиции – сквозь символистское двоемирие к тютчевскому *как бы двойному бытию* с углублением до платоновского «Федра» (1, 515). В новой современности сам вечный мотив претерпевает тяжкую деформацию. В соседней «Элегии», за несколько дней до того (20–22 ноября 1921 г.), он еще играет традиционно, привычно: душа поэта *взыграла*, она *глядит бесстрашными очами в тысячелетия свои, летит широкими крылами в огнекрылатые рои*, в то время и независимо от того, как его жалкая фигурка *бредет в ничтожестве своем*. В «Автомобиле» тоже – *бредем*, но словно бы и душа бредет и терпит то же – главное действие черного ангела то, что поэт теряет свою Психею, теряет все, теряет себя: *Я забываю, я теряю Психею светлую мою...* Душа-Психея не спасает, она вместе с миром претерпевает: роковые пробелы в итоге – равно и вместе *в душе и в мире*.

Этот итог как итог поэтический – куда острее, прямее и ближе «поэзия наших дней» – образ, которому нет традиции, «мир, которого для классицизма нет»[19]. Из прямых предшественников – у Иннокентия Анненского встречаются «пятна» подобных, так сказать, ядовитых химических средств выражения страдания, например, «тоски припоминания» (1904):

Мне всегда открывается та же
Залитая чернилом страница.

Я уйду от людей, но куда же,
От ночей мне куда схорониться?

Все живые так стали далеки,
Все небытное стало так внятно,
И слились позабытые строки
До зари в мутно-черные пятна.

Сама по себе душа-Психея в стихах Ходасевича той же осени 21-го года приобретает жгуче-химические, разъедающие черты и свойства, как в знаменитой «Пробочке»[20]: душа не крылатая, а ядовитая. Вячеслав Иванов по прочтении «Тяжелой Лиры» писал ее автору (12 января 1925 г.) о выполняемом им в поэзии «паскалевском задании», определяя его как «синтез de l'Ange et de la charogne как изображение человека»[21]. Этот «дуализм лирического пафоса» (как названо это в том же письме Иванова) в стихотворении о двух автомобилях-ангелах дает картину новой современности, картину, наследующую, но и сдвигающую «паскалевское задание» и бодлеровский синтез. То же – *в душе и в мире*, «изображение человека» и картина мира. Лирический дуализм, паскалевское задание и бодлеровский синтез приобретают признаки и атрибуты новой технической современности. В более позднем стихотворении, уже написанном в «европейской ночи» (в феврале 1923 г.) и обращенном к европейскому человечеству, развивается эта технически-апокалиптическая поэтика. Стихотворение – о демонизме скрытых сил, движущих современностью, и о ее пронизанности разного рода незримыми «икс-лучами», как пронизано существо человека и мозг его разъят сквозь него проходящими радиоголосами:

Встаю расслабленный с постели.
Не с Богом бился я в ночи...

В нынешней европейской ночи, в отличие от той библейской; эта отрицательная отсылка к вечному прообразу (как и скрытая, отрицательная также, отсылка к Благовещенью в петербургском «Автомобиле») ориентирует сегодняшнее лирическое событие на карте большой истории. В том-то и дело, что не с Богом бился, а слушал радио. Вновь и здесь вспомнишь слово Гиппиус об узкой и тайной остроте нашего часа, доступной этому поэту. От «часа» он восходит к «веку»:

стихотворение завершается возгласом к европейскому человечеству, в котором не зря исследователь находит отзвук блоковского *О, если б знали, дети, вы...*[22], потому что здесь, в европейском цикле, пришел срок Ходасевичу запечатлеть «холод и мрак наставших дней» (и этот путь поэта был если не начат, то ощутимо оформлен чертами новой поэтики в «Автомобиле»):

О, если бы вы знали сами,
Европы темные сыны,
Какими вы е щ е лучами
Неощутимо пронзены!

За семь лет до стихотворения «Автомобиль», в самый канун европейской войны и прихода *настоящего двадцатого века*, Ходасевич писал в статье «Игорь Северянин и футуризм» (апрель–май 1914 г.) о том, что автомобили и аэропланы в стихах Северянина – это знаки «дурной современности», «такие же внешние, несущественные признаки нашего века, как фижмы и парики – века XVIII»; только в глазах кондитеров на конфетных коробках, продолжал Ходасевич, «XVIII век есть век париков и фижм. Для поэтов он – век революции» (1, 437). Теперь и в поэзию Ходасевича тоже въехал автомобиль, высвечивая своими огнями реальность нового века, который тоже – век революции.

Завершающее четверостишие «Автомобиля» – это смена прежнего образа мира новым и небывалым. *Здесь мир стоял, простой и целый...* Это только что здесь стоял классический мир, и вот его нет, в образе мира зияют пробелы, выжженные пустоты, черные дыры в образе мира, и поэзия ищет свой язык выражения этих фундаментальных нарушений и деформаций в картине мира. Время снова вышло из суставов, и стих Ходасевича принимает в себя его вывих. *Вывихивая каждую строку* – так он вспоминал свой стих как раз эпохи «Тяжелой Лиры».

Но вот по свежему следу этой книги Юрий Тынянов в боевой статье «Промежуток» (1924) заявил о своей сознательной недооценке Ходасевича как современного поэта. «В стих, “завещанный веками”, плохо укладываются сегодняшние смыслы»[23]. Между тем Тынянов этим тезисом очень точно формулировал, хотя и отрицательным образом, проблему и цель Ходасевича. В *стих, завещанный веками*[24], уложить сегодняшние смыслы – по этому острию он

ходил. «Уложить» те смыслы, которым он глядел все более прямо в лицо, но не хотел им подчиниться как поэт. «Его стих нейтрализуется стиховой культурой XIX века», – заключал Тынянов. Не замеченный Тыняновым «Автомобиль» мог быть ответом ему поэта – мог быть ответом и подтверждением тыняновского же замечания тут же рядом, отнесенного также им к Ходасевичу; «Я говорю не о новом метре самом по себе. Метр может быть нов, а стих стар. Я говорю о той новизне взаимодействия всех сторон стиха, которая рождает новый стиховой смысл».

О Ходасевиче критик мог бы сказать, напротив, что метр может быть стар, а стих нов. Таков ямб Ходасевича, ставший у него не только размером – мироощущением (замечание В.Б. Микушевича в устном выступлении конца 1980-х годов). Ямб не нейтрализует, по Тынянову, «сегодняшние смыслы» – он призван над ними возобладать. Он как старый метр принимает в себя новый исторический материал и порождает в «Автомобиле» внутри себя ту самую «новизну взаимодействия всех сторон стиха», которой хочет Тынянов. Он не нейтрализует те современные изломы и деформации переломившейся истории, какими зияет завершающее четверостишие «Автомобиля», но обостряет их энергией преодоления – преодоления современности ямбом, какое – преодоление – было главным пунктом эстетики Ходасевича. *Как бы от пролитых кислот* – прослушаем эту строку, ведь стих почти гротескный от этого применения тютчевского *как бы* как знака высокой старинной поэтики к химической и технической метафоре века. Словно какой-то юродивый контрапункт поэтики Ходасевича, его современности и его классицизма. Но так рождается самый чистый и самый сильный Ходасевич – здесь, в заключительных строках петербургского стихотворения 1921 года.

В ранних статьях Ходасевич-критик отмечал дурную современность Игоря Северянина и одновременно – отношение к классической традиции как «надежной крепости», в которой можно отсидеться от современности, у своего друга Бориса Садовского. Оба эти случая он для себя отклонял. «Но многие чувства современного человека требуют и современных способов выражения», – писал он по поводу Садовского (1, 417). По этой части современных способов выражения чувств современного человека этот «поэт-потомок» или даже поэт-реставратор, как его называли тоже, открывал свое единственное в окружавшей его поэзии.

Есть вещи у Ходасевича, и впрямь не укладывающиеся ни во что, «завещанное веками». «Автомобиля» Тынянов у Ходасевича не заметил, миниатюру *«Перешагни, перескочи...»* заметил и в той же статье «Промежуток» интересно писал о ней, что это «почти розановская записка, с бормочущими домашними рифмами, неожиданно короткая – как бы внезапное вторжение записной книжки в классную комнату высокой лирики». А недавно В.Б. Микушевич в упомянутом выступлении сказал об этом стихотворении, что оно написано современником «Черного квадрата». Две столь далекие, даже полярные, ассоциации, но обе с ультраявлениями самого острого современного искусства XX века. В чем смелая новизна этой стиховой вещи, как сказал бы Тынянов? В том перебое, срыве на середине (чуть сдвинутой), на пятом стихе, какой – перебой – и составляет всю ее соль. Но в чем этот срыв, его экзистенциальное наполнение, внутренний драматизм? Подход Тынянова игнорирует это внутреннее наполнение, игнорирует как бы текст этой «розановской записки», ее смысловой состав – отсюда досадная недостаточность остроумной тыняновской характеристики. И отсюда его заключение, что это стихотворение Ходасевича «выпадает из его канона». Но тема стихотворения – главная тема всего Ходасевича – порыв и прорыв, и центральное ударное слово в тексте стихотворения – *Но вырвись...* И сюжетная драма стихотворения – во внезапном, шоковом превращении стремительно нарастающего порыва в розановскую записку, в *срыве порыва* (переходящего уже как будто в полет), что составляет интимную тему лирики Ходасевича. В то же время розановская записка не устраняет порыва, но только ставит его в безвыходно-перебойное отношение к условиям человеческого существования.

Да, *«Перешагни, перескочи...»* – ни на что не похожее стихотворение и в поэзии Ходасевича, и во всей русской лирике. Стихотворение «бескрылого гения» (как и «Автомобиль» с его сильным мотивом крыльев, но отчужденных от поэта и их неблагой крылатости). Есть такие стихотворения-уникумы (таков, например, «Недоносок» у Боратынского – и ведь тоже об ограниченной крылатости и о срыве полета). Только никак не отступление это от Ходасевичева «канона» (если такой за ним признать), а скорее его острый максимум, радикальное проявление его тематики и его поэтики. Стихотворение, собственно, на вечную лирическую тему, но воспринимаемое и переживаемое как повышенно современное: «чувства современного человека» здесь нашли в своем роде единственные «современные способы выражения».

Есть у поэта и автоописание, авторисунок, автопортрет подобных способов выражения и своей поэтики:

Трепещущим, колючим током
С раздвоенного острия
Бежит – и на листе широком
Отображаюсь... нет, не я:

Лишь угловатая кривая,
Минутный профиль тех высот,
Где, восходя и ниспадая,
Мой дух страдает и живет.
(«*Вдруг из-за туч озолотило...*», январь 1923)

Разные интимные признаки собраны в это автоописание – и все не отвечают репутации традиционалиста, едва ли не архаиста; скорее они отвечают той декларации, что будет им произнесена два месяца спустя (в марте того же 23-го) – о том, что *дрожь, побежавшая по коже*, ему дороже *всех гармонических красот*. Но признаки собираются в целостный образ поэта, автопортрет – и вот на месте его оказываются геометрическая кривая, чертеж, диаграмма. *Нет, не я: лишь угловатая кривая* – какие тут гармонические красоты? Геометрический «профиль», графическая черта, кривая, притом угловатая, на месте «я», на месте лица поэта. Лирический образ, которого «для классицизма нет» (еще раз вспомним характеристики Вейдле). И разве не прямо это авточертеж лирического движения в «*Перешагни, перескочи...*»? И тут же рядом новая реминисценция из «Недоноска» (вспомним оттуда: *И едва до облаков / Возлетев, паду, слабея*).

Нет, не я: лишь угловатая кривая... Да, современник «Черного квадрата» мог так представить свое поэтическое лицо.

Если не забывать о нашем «Автомобиле» как о событии на пути поэзии Ходасевича, надо, в заключение над ним рефлексии, вернуться к тезису Вейдле о чрезмерной рациональности этой поэзии и о положенном ей запрете на «поэтическое безумие». «Автомобиль», мы помним, представлялся Вейдле более иррационально задуманным и построенным исключением на этом общем рациональном фоне. Заинтересовавшую Тынянова миниатюру он тоже, конечно, мог бы причислить к таким исключениям. Но мы вернемся к «Автомобилю» как значительному поэтическому событию и припомним, что тема безу-

мия в связи с поэзией Ходасевича еще до Вейдле занимала Андрея Белого. В связи с поэзией Ходасевича и с припоминанием, конечно, из Боратынского. Во второй статье Белого о Ходасевиче (о «Тяжелой Лире»), видно, недаром ему навязчиво (дважды) приходит на память одна строка из Боратынского (из «Последней смерти», 1827): «Тяжелая участь у русских поэтов: пройтись по местам, где “безумие граничит с разуменьем”, чтоб восчувствовать муки рождения Логоса в бедной Психее»[25]. В «Автомобиле» поэт проходит также по этим местам. Но Белый помнит неточно: у Боратынского сказано об особенном «бытии», которым в человеке *С безумием граничит разуменье.* Различие немалое: что с чем граничит, кто действующий субъект на этой границе – разуменье или безумие? В «Автомобиле» поэт на границе: он забывает, теряет свою Психею, простирает слепые руки и ничего не узнает. Двоеточие, заключающее предпоследнее четверостишие, открывает границу, но разуменье не переходит ее. Поэт теряет Психею, но Логос при нем и в завершающем четверостишии с рациональной твердостью и отчетливостью отмечает собственные «пробелы» (*в душе и в мире*: он, Логос, трезво фиксирует происходящее с утраченной им Психеей) и чертит контур нового, деформированного, сдвинутого, вышедшего из суставов, потерявшего простоту и целость, зияющего черными дырами состояния мира.

1990, 2006

---

[1] Отсылки к текстам Ходасевича даны по изданию: *Ходасевич В.* Собр. соч.: В 4 т. М.: «Согласие». 1996–1997.

[2] Очерк Мандельштама «Шуба», в котором встречается это воспоминание, был напечатан в Ростове 1 февраля 1922 г.; от Петрограда и Ходасевича в декабре 1921 – январе 1922 г. Мандельштам был далеко, стихотворение же Ходасевича не было еще напечатано, и Мандельштам не мог еще его прочитать.

[3] *Мандельштам О.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 274.

[4] *Мережковский Д.* Захолустье // Возрождение. Париж. 1928. № 968. 26 января.

[5] *Вейдле В.* Поэзия Ходасевича // Современные записки. Кн. XXXIV. 1928. С. 468. Цит. по: Русская литература. 1989. № 2. С. 160.

[6] Русская литература. 1989. № 2. С. 148.

[7] «Но можно быть первоклассным мастером и остаться второстепенным поэтом. Недостаточно ума, вкуса, уменья, чтобы стихи стали той поэзией, которая хоть и расплывчато, но хорошо все-таки зовется поэзией “Божьей милостью” <...> Ходасевич не заменит нам Блока, “нашим” поэтом не станет» (*Иванов Г.* Собр. соч.: В 3 т. М.: «Согласие», 1994. Т. 3. С. 511–515). Статья Иванова с прямыми реакциями на выступления Мережковского, Гиппиус, Вейдле появилась в парижских «Последних новостях» (1927. № 2542).

[8] Возрождение. 1939. 16 июня.

[9] Русская литература. 1989. № 2. С. 148.

[10] Там же. С. 160.

[11] *Гиппиус З.* «Знак». О Владиславе Ходасевиче // Возрождение. 1927. № 926. 15 декабря.

[12] Руль (Берлин). 1923. № 646. 14 (1) января.

[13] *Мандельштам О.* Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 190.

[14] *Блок А.* Собрание соч.: В 8 т. М.; Л., 1960. Т. 3. С. 520.

[15] *Берберова Н.* Курсив мой: Автобиография. М., 1996. С. 165.

[16] *Набоков В.* Рассказы. Приглашение на казнь. Эссе, интервью, рецензии. М., 1989. С. 400.

[17] Русская литература. 1989. № 2. С. 159.

[18] Записки мечтателей (Петербург). 1922. № 5.

[19] Русская литература. 1989. № 2. С. 158.

[20] *Пробочка над крепким иодом! Как ты скоро перетлела! / Так вот и душа незримо / Жжет и разъедает тело* (17 сентября 1921 г.).

[21] Новый журнал. 1960. № 62. С. 287.

[22] *Левин Ю.И.* Заметки о поэзии Вл. Ходасевича // Wiener slavistischer Almanach. 1986. Bd. 17. S. 60.

[23] *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 173. Далее текст из статьи «Промежуток» цитируется с той же страницы.

[24] Цитатная отсылка Тынянова к стихотворению Ходасевича «Не матерью, но тульскою крестьянкой...», писавшемуся им с 1917 по 1922 г.

[25] Современные записки. Т. XV (1923). С. 375.

АХИЛЛЕС И ЧЕРЕПАХА

1. «Ахиллес и черепаха» это внутренний теоретический фрагмент в романе Андрея Битова «Пушкинский дом»; это битовское «мощное автолитературоведение»[1], в этом качестве присутствующее как один из множества опорных материалов в филологической герменевтике Вардана Айрапетяна[2].

«Ахиллес и черепаха» это битовская притча об авторе и герое, образованная по модели бессмертного парадокса. Но как же новый автор сумел его приспособить и оживить?

По внутренней логике парадокса – это ведь парадокс абстрактный, теоретический, парадокс мышления. Практически он легко и смешно опровергается – тут не о чем говорить, – как и другой парадокс из того же древнего ряда о том, что движения нет. *Движенья нет, сказал мудрец брадатый, / Другой смолчал и стал пред ним ходить.* Но ведь и Пушкин, изобразив нам опровержение, тут же его отменил: *Ведь каждый день пред нами солнце ходит, / Однакож прав упрямый Галилей.* Почему-то не отпускает нас это две с половиной тысячи лет – не отпускает как чистая мысль, логическая задача. Как рассчитать расстояние при условии бесконечной делимости? Между автором и героем – в случае автора Битова.

Понятно, от знаменитой апории работают у него, в его построении не ее абсолютные величины, а ее величины относительные, не фигуры сюжета, а сам сюжет. Не Ахиллес же и черепаха автор и герой по Битову. Они, напротив, «близкородственные» (определение И. Роднянской[3]) фигуры. И как таковые они пребывают друг к другу на близкой дистанции, которую нужно словно рассчитывать и уточнять, как постоянно меняющееся расстояние от Ахиллеса до черепахи. Нравственное расстояние между автором и героем приходится уточнять. «В таком случае, – спрашивает проницательный

критик, – любит ли Битов своего Монахова? Нет, не любит. Но как не любит? Так, как Лева Одоевцев не любил Альбину; не любит, “как себя”»[4].

Она была из *своих*, так рассказано это в романе, «он ее предельно чувствовал <...> они были одинаково устроены и настроены на одну волну: он мог не любить ее, как себя».

Как знать – записывая эти слова, заметил ли автор, что они звучат по противоположности библейско-евангельской заповеди любви, предписывающей возлюбить ближнего как самого себя? Заметил или нет, но получился прямой ее негатив.

Классическую заповедь он вспомнит годы спустя – значит, помнит, – когда вернется к болезненной теме своих авторских отношений с героем; но тут он в духе заповеди формулирует благодушно: «И книга – это любовь, и любим мы в ней героя как себя»[5]. Но «мы» означает здесь простодушного читателя, а у змия-автора это именно дело болезненное, о чем он тут же и сообщает, – что его наблюдения за собой на эту тему были («Ахиллес и черепаха») «достаточно подробные и болезненные».

2. Начиная, кажется, с Канта библейская заповедь стала темой проблемного философского обсуждения. Взрыв рефлексии над ней и вокруг нее особенно острый случился в европейской мысли в конце XIX – начале XX в. Энциклопедически широкий свод высказываний на эту тему, с примерами из Достоевского, Толстого, Ницше, Вяч. Иванова, Розанова, М.М. Бахтина, М.И. Кагана, Бубера, Фрейда, Пришвина, Музиля, собран в книге Вардана Айрапетяна (с. 243–244, 337–338). Обсуждение не прекращается, и авторские наблюдения Андрея Битова к нему подключаются, очевидно, совершенно непреднамеренно.

Заповедь, которая обсуждается, имеет аподиктический, непреложный характер, характер же обсуждения, основной его тон – вопрошающий, и даже звучат голоса недоумевающие, общий же спектр обсуждения остро разноречив. Но вопрошающая реакция, почва для вопрошания, уже заложена, кажется, изначально в евангельских текстах.

Ветхозаветная заповедь (Лев. 19, 18) уверенно подтверждается в трех синоптических Евангелиях, и две «наибольшие» заповеди соединяются в одну: «возлюби Господа Бога <...> и ближнего твоего, как самого себя» (Лк. 10, 27). Однако в Нагорной проповеди она

формулируется особенным образом и возникает в ином; проблемном контексте: «Вы слышали, что сказано: “люби ближнего твоего, и ненавидь врага твоего”. А Я говорю вам: “любите врагов ваших...”» (Мф. 5, 43–44). Любовь к ближнему здесь формулируется без второго, сравнительного звена, которое и станет камнем преткновения в обсуждениях, – «как самого себя» (выпадение звена отмечено как существенный факт М. Бубером[6]), и объединяется в целое с тут же подвергнутой отрицанию и даже перевороту ненавистью к врагам. Повторяющаяся рефреном переворотная формула Нагорной проповеди: «А Я говорю вам...» – бросает тень и на ветхозаветную заповедь. В четвертом же Евангелии она вообще отсутствует и вместо нее дается на Тайной вечери «*заповедь новая*... да любите друг друга, как Я возлюбил вас, так и вы да любите друг друга» (Ин. 13, 34). Движение любви здесь идет от Христа к апостолам и далее объединяет людей, минуя пункт «самого себя», сравнительное же «как» динамически формирует путь любви, не упираясь в это первое лицо, не задерживаясь на нем.

«Возлюбить человека, к а к с а м о г о с е б я, по заповеди Христовой, – невозможно. Закон личности на земле связывает. *Я* препятствует. Один Христос мог, но Христос был вековечный от века идеал...»[7] Над телом умершей жены Достоевский произносит свое – *невозможно*. Заповедь Христова по силам одному Христу, «на земле» ее исполнение невозможно. *Как самого себя* – Достоевским (его рукой) подчеркнуто одновременно как идеальный пункт, идеальная цель и как заложенное в том же пункте препятствие – *Я препятствует*.

Разработку заповеди – отрицательную – Достоевский далее передает героям, Версилову и Ивану Карамазову. «Друг мой, любить людей так, как они есть, невозможно. И однако же должно». *Должно*, потому что заповедано, но – *невозможно*. То же слово у Версилова, что и у Достоевского, но аргумент другой – оценка «ближнего». Однако со стороны ли автора или героя, «сверху» (недостижимый на земле Христов идеал) или «снизу» (презрительная оценка «ближнего») – *невозможно*. «*Тут какая-то ошибка в словах с самого начала*...»[8] В словах заповеди ошибка, невозможность, как в сходящихся параллельных неевклидовой геометрии, к которым проявляет большой и болезненный интерес Иван Карамазов. «Со всей остротой он чувствует чудесный, “неевклидов” характер этой любви, которая представлялась таким простым, само собой

разумеющимся делом либеральному религиозному настроению его эпохи»[9]. В сотрудничестве с героями Достоевский проблематизует то, что обыденному («либеральному») сознанию кажется делом простым.

А вслед за тем Великий инквизитор подправит «ошибку в словах», произнося монолог перед молчащим Христом: «... и это кто же, тот, который возлюбил его [человека] *более самого себя*!»[10] Выразительная коррекция заповеди в критическом (и трудном для нашего уразумения) пункте – и кто ее производит, эту коррекцию, – инквизитор, Иван (как автор поэмы об инквизиторе), сам Достоевский? Ведь сам Достоевский в записи 1864 года над телом жены подчеркнул этот пункт и как бы поставил к нему вопрос.

В те же годы Лев Толстой заносит в записную книжку (26 марта 1870 г.; вниманием к этой записи мы обязаны книге Айрапетяна, 337–338): «Заповедь Христа: люби Бога и ближнего, – была всегда непонятна для меня в первой половине – люби Бога. Теперь я понимаю. Люби Бога – значит, люби себя, люби в себе то, что есть Бог, т. е. все, что в тебе неразумно (разумное есть признак дьявола). Люби ближнего включено в первом, но сказано для помощи слабости нашей. – Оно яснее. А сколько людей не дошли еще до этой уступки, воображая, что они любят Бога. Сколько людей думают, как я думал, что в этой уступке сказано все»[11].

У Толстого вопрос к другой, к первой части сдвоенной заповеди, ближнего он оставляет без внимания как уступку нашей слабости. Можно сказать, что переживание заповеди лежит на линии смыслового размежевания двух великих миров, Толстого и Достоевского. «Чем меньше имело значение мнение людей, тем сильнее чувствовался Бог». Это итог «Отца Сергия», это Толстой[12]. «И жизнь истинная – только та, когда живешь один перед Богом, а не перед людьми»[13]. Достоевский бы так не сказал, у Достоевского человек перед Богом это всегда человек перед человеком, как брат Иван перед братом Алешей. Одинокое предстояние человека Богу – идеальная позиция для Толстого. Человек один перед Богом и Бога он ищет в «самом себе». Тем самым принимается и утверждается формула заповеди, бывшая вопросом для Достоевского, но заповедь разрушается. Истинная любовь к себе – как к Богу в себе – совпадает с любовью к Богу, от любви же к ближнему в составе заповеди она совсем отрывается у Толстого. Ближнего («людей») просто он оставляет за скобками и тем самым толкует по-своему заповедь так,

что ее разрушает. На месте традиционной заповеди строится иное и своевольное: *люби Бога как самого себя*.

Можно вспомнить здесь из истории христианской мысли, как решительно две сущности, две любви, совпавшие у Толстого, были противопоставлены нацело в идее двух градов блаженного Августина. «Итак, два града созданы двумя родами любви – земной любовью к себе, доведенною до презрения к Богу, и небесной любовью к Богу, доведенною до презрения к самому себе» («О граде Божием». Кн. 14. Гл. 28).

Если мы приглядимся к словесному пространству заповеди любви, то увидим, что его составляют три субъекта – Бог, ближний и «я сам» – и любовь как связующее их состояние. Но в истории обсуждения текста, может быть, с удивлением мы обнаружим, как часто в переживаниях и реакциях возникают категории отрицательного порядка, как достоевское *невозможно* и достоевско-версиловское *невозможно, но должно*. Но более того – мы встретим отождествление высшей любви с высшей ненавистью (ср. объединение любви с презрением у Августина):

«Относиться к сущему в других, как к сущему в себе, – вот заповедь. Любить ближнего, как себя, и ненавидеть его, как себя, – одно и то же, при условии различения между сущим, как предметом любви, и мэоном, как предметом преодоления»[14].

Заповедь формулирует кратчайшим образом отношения высшей сложности, которые требуют непрестанного «различения». Заповедь аподиктична и в высшей мере аналитична.

Толкование Вячеслава Иванова относится к самому началу XX в. (1904). В последующие два десятилетия два контрастных понимания принадлежат Максу Шелеру и М. Бахтину[15].

Если у Достоевского слово-рефрен в понимании заповеди – *невозможно*, то у Бахтина такое слово – *нельзя*[16]. «Достаточно указать на принципиальную неравноценность я и другого с точки зрения христианской нравственности: нельзя любить себя, но должно любить другого...»[17] «Нельзя любить ближнего, как самого себя, или точнее: нельзя самого себя л ю б и т ь, как ближнего... »[18]. «Чувства, возможные только по отношению к другому (например, любовь), и чувства, возможные только к себе самому (например, самолюбие, самоотвержение и т. п.)»[19].

Картина того, что Бахтин назвал *событием бытия*, дана в его философии поступка: «Простой пример пояснит сказанное.

Я люблю другого, но не могу любить себя, другой любит меня, но себя не любит; каждый прав на своем месте и не субъективно, а ответственно прав»[20].

«Простой пример», говорит Бахтин. Но – ничего себе простой, если мы созерцаем эту картину на фоне традиционного текста, данного нам наизусть! Бахтин вослед Достоевскому проблематизует его радикально. Картина «христианской нравственности» по Бахтину, датируемая началом 1920-х годов, ощутимо не совпадает с христианской апологетикой заповеди любви в работах 1910-х годов Макса Шелера, авторитетнейшего для Бахтина мыслителя эпохи, которого он называл «самым влиятельным философом наших дней»[21].

Для Шелера «акт христианской любви к самому себе и другому» существует как догмат беспроблемно, и он уверенно аргументирует: «Ибо любовь в христианском понимании – это качественно определенный акт, обращенный к духовной идеальной личности как таковой, независимо от того, кто является этой личностью – сам любящий или "другой"», и христианская «любовь к самому себе» «не имеет ничего общего с эгоизмом»[22]. Описывая человека как «ordo amoris», Макс Шелер формулирует понятие «подлинного само-любия (Selbstliebe)», в отличие от себя-любия (Eigenliebe), и понимает его как отблеск в нас божественной к нам любви, благодаря которой мы любим себя, «но только как таких, какими мы были бы пред неким всевидящим оком, и лишь постольку, поскольку мы могли бы выдержать этот взгляд. Все же остальное в нас самих мы ненавидим – и тем сильнее, чем больше наш дух проникает в наш божественный образ...»[23]

Кажется, то же и Вячеслав Иванов говорил: любить ближнего, как себя, и, как себя же, его ненавидеть – одно и то же, *при условии различения* (сущего в себе и не-сущего).

Наконец, не забудем еще одно место в том же авторитетнейшем нашем тексте: «Любящий душу свою погубит ее, а ненавидящий душу свою в мире сем сохранит ее в жизнь вечную» (Ин. 12, 25). Не забудем и обратим внимание на контекст, в котором это звучит в общем составе Евангелий, – в четвертом Евангелии, как раз в котором заповедь любви в общепринятом и каноническом ее виде отсутствует.

3. Автор Битов толкованием библейской заповеди не занимался, он делал свои авторские наблюдения за собой и своими героями. И одно из авторских наблюдений близко коснулось классической заповеди, словесно оформившись как прямой ее негатив. «Он мог не любить ее, как себя».

Наблюдение в самом деле болезненное: по эстафете может и автор так не любить своего героя. И это болезненное проходит сквозь битовский мир, поскольку эту способность себя не любить автор как бы по эстафете щедро передает героям: «Я шел и плохо думал о себе» («Бездельник»).

Молодой еще автор записывал в своем писательском дневнике («Записки из-за угла», 1963; «Пушкинский дом» еще не написан), что пишет правду о самом себе как единственную из ему доступных правд, которая «становится всеобщей, если достигается» – достигается же она по-писательски именно как всеобщая, и тут у писателя Битова такая щедрая передача своих авторских привилегий неприглядному своему герою, какую не знаю у кого из писателей, и не только нынешних, встретишь. Ведь знает сам герой «Пенелопы», как стыдно стыдиться нелепой плохо одетой девушки рядом с собой, – знает сам и стыдится именно этим противоречащим себе самому стыдом в квадрате. И последнее слово о том, что ведь это он делает каждый день, – это звучит как греческий хор, и это, по сути, слово автора о герое герой произносит сам о себе.

В бахтинской теории автора и героя предусмотрен *избыток* автора, его знания и понимания, его слова, недоступный герою. Про этот избыток у автора Битова можно сказать в то же время, что да, он есть, и немалый, как и положено автору, и что он минимален, так автор делится им с героем.

Тут вот и Ахиллес с черепахой, но где происходит погоня? Она происходит в словно бы сдвоенном (одновременно, понятно, раздвоенном) внутреннем авторском мире, включающем и героев, которых автор своему знанию о себе и о них причастил. «Я сам себе в затылок дышу и сам себе на пятки наступаю, сам за собой гонюсь и сам от себя то отстаю, то нагоняю». Это в том самом писательском дневнике, и разве это не Ахиллес и черепаха внутри самого писателя Битова? Но вскоре в романе он то же опишет как ситуацию автора и героя.

Битов взял своего героя как героя нашего времени, нашего позднесоветского времени, клонившегося тогда к закату советской исто-

рии, и этого своего героя, современника-ровесника, с биографическими и психологическими сближениями, он взял интимно, взял его в себе и дал объективно и даже нелицеприятно – задача, трудная для художника. И Битов, признаем, эту задачу решил, свою «историографическую роль»[24] художника-историка нашей послесталинской эры он выполнил прежде всего как автор-психоаналитик своего интимно близкого ему героя, Одоевцева и Монахова.

Автор Битов имеет авторскую власть над этим героем и его же *предельно чувствует*, как Лева Одоевцев чувствовал нелюбимую любящую его Альбину – и мог поэтому не любить ее, как себя. Отношение «автор–герой» в этом случае таково, что и в самом деле «предельность» этого отношения измеряется относительными, малыми, дробными величинами, как те, что всегда остаются на сокращающемся сколько угодно пути от Ахиллеса до черепахи. *Заметить разность* – недаром это онегинское поминается постоянно как авторская задача в критических разговорах о Битове, начиная с Юрия Карабчиевского.

«Упрешься в старые слова». Это было в том самом авторском дневнике-1963. Проза Битова позволяет заметить старые слова, в какие она упирается. И она имеет организующие его мир «архетипы» – самые общие состояния человека, заслуживающие такого названия. Ахиллес с черепахой побежали по этому миру недаром, с юмором и всерьез. Да и незапланированное прикосновение к самой сути библейской заповеди о чем-то нам говорит. Оно о чем-то свидетельствует именно в силу незапланированности. Этот болезненный негатив нелюбви к другому (к герою), как к себе, противоречит, кажется, заповеди, но он ее не опровергает. Как и любви в то же время автора к своему герою он не опровергает. Отрицательные понятия нелюбви, презрения, ненависти, как мы пытались рассмотреть, совсем недаром настойчиво сопровождают обсуждение и понимание заповеди. Они включены в понимание ради необходимого «различения» в составе и существе самой заповеданной нам любви. Вот и битовский негатив, очевидно, служит подобному различению на историческом пути героя и автора сквозь эпоху – служит ему как мотив очистительный.

Потому что позднюю свою трилогию (три последние крупные вещи) автор назвал – «Оглашенные», и заглавием этим, похоже, можно назвать духовное состояние так устроенного им мира, мира словно бы в ожидании или в чаянии всеобщей исповеди, которая не

может состояться, потому что героям некому ее принести, а автор не в силах ее принять. Это оглашенный мир, и автор сам называет себя в одном месте (в «Птицах») *пожизненно оглашенным*.

Что, однако, интересно – все-таки увлекательное дело текстология Андрея Битова – не было этого в первой редакции «Птиц» (в книге «Дни человека», 1976), в 76-м еще не было, в том же месте текста повести слово это – позднейшая вставка. И в заглавии (подзаголовке) – «Новые сведения о человеке» превратились в «Оглашение человека». Значит, в битовском тексте слово это проросло, проступило как тема – как сокровенная тема, к которой автор пришел, ведь не только в тексте повести оно проросло, но в большом его тексте как итоговое заглавие поздней трилогии.

2007

---

[1] *Карабчиевский Ю.* Точка боли // Битов А. Империя в четырех измерениях. Т. 2. Харьков; М., 1996. С. 498.

[2] *Айрапетян В.* Толкуя слово. Опыт герменевтики по-русски. М., 2001. С. 410.

[3] *Роднянская И.* Движение литературы. М., 2006. Т. 1. С. 547.

[4] Там же. С. 546.

[5] *Битов А.* Статьи из романа. М., 1986. С. 166.

[6] *Бубер М.* Два образа веры. М., 1995. С. 274.

[7] *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. Т. 20. С. 172.

[8] Там же. Т. 13. С. 175.

[9] *Седакова О.* Проза. М., 2001. С. 278.

[10] *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. Т. 14. С. 233.

[11] *Толстой Л.* Полн. собр. соч. Т. 48. С. 122–123.

[12] Там же. Т. 31. С. 46.

[13] Там же. Т. 41. С. 35.

[14] *Иванов Вяч.* Собр. соч. Брюссель, 1971. Т. 1. С. 733.

[15] Сопоставлены в комментарии Л.А. Гоготишвили к ранней философской работе М. Бахтина: *Бахтин М.М.* Собр. соч. М., 2003. Т. 1. С. 484, 490–492.

[16] О сближении высказываний Достоевского и Бахтина с точки зрения «противоречия закона личности и заповеди любви» см. комментарии И.Л. Поповой в: *Бахтин М.М.* Собр. соч. М., 1996. Т. 5. С. 462.

[17] Там же. Т. 1. С. 117.

[18] Там же. С. 126.

[19] Там же. Т. 6. С. 380.

[20] Там же. Т. 1. С. 43.

[21] *Волошинов В.Н.* Фрейдизм. Критический очерк. М.; Л., 1927. С. 21. Ссылку на работы Шелера Бахтин ввел в свою книгу о Достоевском (1929), Шелера он конспектировал в 1920-е годы (см.: *Бахтин М.М.* Собр. соч. М., 2000. Т. 2. С. 656–739, с комментариями В.Л. Махлина). Лекции о Шелере, читанные Бахтиным в домашних философских кружках, были в 1928 г. одним из пунктов обвинения на допросах в ленинградском ОГПУ (см.: *Бахтин М.М.* Собр. соч. Т. 2. С. 469).

[22] *Шелер М.* Ресентимент в структуре моралей. М., 1999. С. 130–131, 141.

[23] *Шелер М.* Избр. произведения. М., 1994. С. 349.

[24] *Роднянская И.* Указ. соч. Т. 1. С. 572.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ МАСТЕРА

(*Кочергин Э.* Крещенные крестами. «Вита нова»: СПб., 2009. 270 с.)

Название этой книги – не церковное, а тюремное. «Кресты» – это черный юмор города Петербурга: имя, избранное страшной историей волшебного города для главной его тюрьмы на набережной Невы, на участке между Финляндским вокзалом и Охтой; место, где возник ахматовский «Реквием», а ныне в тех же тюремных по-прежнему стенах там что-то вроде ахматовского музея.

Автор же этой книги – прекрасный художник, сценограф, отметивший своим именем немало спектаклей другой достопримечательности того же города – товстоноговского театра, в том числе знаменитой «Истории лошади».

И третий общеизвестный дом в том же городе и в его советской истории – «Большой», Большой дом, которым автор был крещен при самом своем рождении: его отца увели в этот дом «за кибернетику», и от испуга матери автор тут же выскочил в мир до срока, после чего и полька-мать сама исчезла в том же доме, а сам он в самом начале войны нашел себя в казенном доме, в детских «Крестах», в детприемнике НКВД на берегу Иртыша. Отсюда в 1945-м, сразу после победы, он бежал в родной Ленинград, и длился этот побег шесть лет – до финальной главы всей книги под названием «Площадь Урицкого». Интересно, что площади с этим названием уже нет к возвращению беглеца, ее успели переназвать назад (в 1944-м уже), и вновь в центре города великолепная Дворцовая площадь, но беглец вернулся туда, откуда его когда-то вывезли, – на «площадь Урицкого», которой уже на карте города нет. Но вот фотография на последней странице книги: Александрийский столп на площади Урицкого в Ленинграде (подпись под двумя фотографиями на с. 266–267) – не на Дворцовой.

Книгу замыкают блок фотографий, иллюстрирующих эпоху («Начало войны. Ленинград», «Очередь за пайкой», «Железнодо-

рожная водокачка»), и чрезвычайно подробная, мельчайшая географическая карта-схема («схема железных дорог СССР») путешествия героя домой по всей «эсэсэрии» – то и другое здесь приводится в подтверждение безусловной документальности только что нами прочитанного. Документ в современной литературе – весьма актуальная тема. На эту тему есть интереснейшая статья П. Палиевского, в которой рассматривается история «наступления факта на образ» в искусстве двадцатого века и отыскивается момент решающий в этой истории – тоталитарный момент в середине века и его результат – потрясение мировой войны[1]. Момент, как раз совпавший с детством автора нашей книги, и вот мы читаем очередную в русской литературе повесть о детстве, но это такая повесть, какой никогда в традиции этого жанра быть не могло. Аристотель некогда установил как будто бы на века отличие поэзии от истории, которое в том, что история говорит о том, что было, а поэзия – о том, что могло бы быть. История наших дней поколебала эстетику Аристотеля, и простой рассказ о том, «что было» в детстве этого мальчика, рождает художественную действительность сам по себе. Потрясающая история – не просто вымышленная повествовательная история, а большая история общества и страны – сама по себе в живом проживании проходившего сквозь нее человека – порождает литературу.

По схеме железных дорог СССР можно следить маршрут шестилетнего продвижения мальчика в исключительном направлении – только на запад; но так как движение происходит на железнодорожных путях и вокзалах, где «вагоны толкаются» и маленький человек толкается среди них (на зимы приходилось сдаваться в местные детприемники в Челябинске или в Молотове-Перми, откуда надо снова с весной бежать), то на первых порах, в 45-м, бег на запад сталкивается в этих местах со встречным армейским движением на восток, на войну японскую. Документальное «кино жизни» открывает читателю вместе с героем разнообразные уголки «уголовной цивилизации» – виртуозное мастерство «атасника», пацана-затырщика, помощника поездных воров, которое он успешно осваивал, или уроки ближнего воровского боя (удар-«локоть» – одновременно локтем в сердце и костяшками кулака в висок). Отощавшему человеку очень кстати стать резиновой «тенью», способной свернуться в утробную позу и спрятаться в узкую щель.

Но что замечательно в этом повествовании – оно ведь о том, как в этих условиях возникает художник, тот самый автор-художник буду-

щей товстоноговской сцены и нынешний триумфатор всяких международных премий. Так что можно определить направление этого биографического (автобиографического) сюжета андреeплатоновской формулой: происхождение мастера.

Начался же этот путь с двух мотков медной проволоки, которые он с собой захватил при первом побеге на Иртыше. Эта проволока будет ему служить на шестилетнем пути как первый его артистический материал, из какого он смастерит безмерное множество проволочных профилей Отца Народов, и этот проволочный Сталин, тот самый, кто загубил отца и лишил его матери, будет теперь его кормить и спасать. Сталин прежде всего, а заодно и другой, первый вождь обеспечат заказы от уголовного мира: «сделай Лыску... согни Усатого». И второе художественное умение, приобретенное на пути, – наколки. В бане в молотовском-пермском детприемнике герой созерцает старого татуированного по всему телу сплошь человека, бывшего еще в прежнюю японскую войну там в плену и там научившегося («Японо-мать» – рассказ о нем по «кликухе» этого человека). «Это был мой первый Эрмитаж... Фантастические гравюры на коже живого человека – Сальвадору Дали не снилось!.. Это был мой первый учитель рисования. Он научил меня делать наколки и подарил иголки». И вновь популярнейшие заказы на эту другую способность – те же сталинские портреты, только художественное пространство теперь другое: «портрет Отца Народов на груди соседского пахана Толи-Волка...». Так начинался художник.

Очевидно: читателю кочергинского повествования в его фактической достоверности не приходится сомневаться. Но то же фактическое читается как почти фантастическое. Как предсказал полтораста лет назад Достоевский: факты действительной жизни – они ведь подлинно фантастичны, «если только вы в силах и имеете глаз... Но ведь в том-то и весь вопрос: н а ч е й г л а з и к т о в с и л а х? Ведь не только чтоб создавать и писать художественные произведения, но и чтоб только приметить факт, нужно тоже в своем роде художника»[2].

Петербург-Ленинград в лице Эдуарда Кочергина обрел такого художника, но работавшего в соавторстве с потрясающей историей, пережитой нами, в общем, совсем недавно, на глазах и на памяти не исчезнувшего еще совсем поколения. В сотрудничестве с историей, словно дозревшей страшными испытаниями до перехода сырой реальности прямо в литературу.

Детство, рассказанное фактически-документально, завершается фантастически. Польская мать отбыла свой срок и разыскивает сына, и те же органы, что «столь же искренне»[3] когда-то семью разрушили, теперь помогают восстановить семью, они отлавливают и приводят матери сына на «площадь Урицкого». «Железный Феликс все-таки вернул мне мою матку...» Тоже факт из картины эпохи – как тоже свидетельство ее фантастического безумия.

Так на «площади Урицкого» завершается путь этой книги и начинается новая книга писателя, написанная им раньше. Соотношение этих двух книг – обратное: биографически более позднее было написано раньше. Это уже ленинградская книга – «Ангелова кукла»[4]. И обе книги читать надо вместе.

Две книги тесно связаны и даже текстами совпадают частично. Будущая – теперешняя – книга о детстве уже была начата в первой книге («Япономать» – рассказ о «первом моем» живом Эрмитаже уже в ней был), и в ней же жизнь, биография автора продолжается после детства. Но это другая книга, и автор ее – другой автор. Это книга ленинградская, и герой ее – город и люди города. Но насколько же это не тот любимый нами классический город! Не Петербург, а именно Ленинград, переживший только недавно «лютые времена, когда из-за двух усатых вождей в европейской России смертоубийственно дрались миллионы взрослых людей...» Сценическая площадка автора это городские места в большем или меньшем удалении от классического центра – острова и их глухие углы – Смоленское кладбище, Голодай. Здесь я позволю себе присоединить к картинам автора небольшие личные впечатления, в свое время полученные на тех местах.

На Смоленском святыня – часовня Ксении Петербургской, около которой автор-герой беседует с «поводырем за копейку... пока она под запретом». Я начал бывать на этом месте с конца 1960-х, когда она тоже еще была под запретом. Зато деревянный забор, в который часовня была замурована, был местом, где незримо присутствовала блаженная и где она получала письма от также незримого человечества; он был исписан в основном химическими карандашами – просьбами, их были сотни. Многие я переписывал в записную книжку (то же, в большем еще количестве, в те же годы делал В.Н. Топоров[5]) – просьбы любовные, семейные, студенческие (о помощи на экзамене) или такие: «чтобы Федя не пил», или даже: «помоги снять депрессию». Когда, уже в 1980-е, часовня перестала быть под запретом, эта

стена плача вокруг исчезла – забор снесли и общение с блаженной было цивилизовано прикрепленным почтовым ящиком, – исчезло и столь напитанное разнообразной жизнью, прямо-таки намоленное таким необычным образом человеческое место как памятник тех времен.

Там же, на Смоленском, я искал и не мог найти могилу Федора Сологуба, со скамейки у церкви встала старушка и меня привела – оказалось близко: – Я все здесь знаю, я ведь больше нигде не была. – Как нигде? ведь здесь, в Ленинграде, наверное, в городе были? – Нет, не была. – А где живете? – Вот в том доме, прямо за кладбищем.

Случай, наверное, крайний, но при чтении книги Кочергина вспоминается как некая притча. Персонажи-островитяне книги тоже почти «нигде больше не были». Городское дно, обитающее на своих местах, свои советские, после лесковских, «антики» (как и «островитяне», после лесковских немцев-островитян – правда, по случаю и из них один раз является с 6-й линии «древняя островитянская бабка-немка, чудом оставшаяся в живых после всех исторических перипетий»), рассказано о которых с такой любовью. Комиссованное, списанное военное поколение людей-обрубков, от которых после 1953–1954-го начинают город «очищать», а пока они эпически и ритуально хоронят своего «капитана»: безногие с помощью двуногих взбираются на могильный холм и ровняют, утюжат его своими кожаными задницами. 1953–1954 – критическая граница в книге «Ангелова кукла»: картина города начинает меняться с этого рубежа. Но Сталин по-прежнему «с нами» в жизни этих людей и даже с ними работает, как, бывало, он работал в проволоке на будущего художника. «Шишов переулок» затерян на Васильевском, хотя и сама Академия художеств со своими сфинксами здесь неподалеку, но даже не все местные этот «закоулок шириною семь метров» знают; здесь обитают две девочки-«распашонки», совмещающие поприще натурщиц в Академии с иными заработками у себя на месте; и вот тут у них работает Сталин в виде выставленного в окне портрета из «Огонька»: он или повернут так, что с улицы знают, что девушки свободны, или повернут иначе – все девушки заняты. Исполняет, словом, роль красного фонаря.

«Памяти парколенинских промокашек» посвящено немало страниц в этой книге. И вновь эпическая картина, эпическая и патриотическая: в праздничный День Военно-морского флота отряд невских дешевок в полной флотской форме с медалями «За оборону

Ленинграда» «на подтянутых грудях» собирается у памятника «Стерегущему» и исполняет «Варяга»; а затем провожает изгоняемого из города дружественного военно-инвалидного калеку под столь всем памятное – «Любимый город может спать спокойно». Мне вспомнился при чтении этих страниц – вместе и по контрасту, и по подобию – эпизод из жизни Гоголя, его рассказ про всенощное бдение проституток, какую он подсмотрел однажды с улицы в окнах нижнего этажа одного дома в отдаленной части города. «Священник в облачении служил всенощную, дьякон с причтом пел стихиры. Развратницы усердно клали поклоны. Более четверти часа простоял я у окна... На улице никого не было, и я помолился вместе с ними, дождавшись конца всенощной. Страшно, очень страшно»[6].

Вспомнилось по контрасту, конечно, прежде всего, но также и по подобию. Настолько диаметрально различны картины, а героини те же в их торжественные минуты. Вопиющий контраст – что тут скажешь, но ведь и невские девушки-промокашки здесь тоже в лучшие их минуты – как они их понимают и чувствуют в их чудовищно изменившихся исторических состояниях. Но сами жрицы древнейшей профессии те же, и трогательность в рядом, простите, поставленных текстах из двух отдаленных времен – эта трогательность кажется родственной. Гоголю страшно, Кочергин посвящает свой текст их памяти. И два самых ярких, сюжетно-эффектных рассказа в книге пишет про них – «Ангелова кукла» и «Жизель Ботаническая».

В заключительной части книги автор, уже театральный художник, оформляет на сцене горьковскую пьесу «Последние». В поисках исторической мебели он посещает квартиры хозяев-обломков из прежних времен и смотрит старые фотоальбомы – «и мне стало не по себе. На великолепно выполненных фотографиях все было другое – природа, дома, люди, лица людей...»

Так или иначе, все персонажи книги – «последние». Из очень разных времен последние – как из бывших дворянских верхов, так и из недавних послевоенных самых низов, «из опущенной жизни». Так устроен у автора глаз, таков его интерес – сохранить в рассказе то, что скоро от нас исчезнет. Сохранить в виде факта, который надо «приметить». Но почему-то не хочется эту прозу числить по специальному разряду документальной литературы. Приметить факт уже в своем роде нужно художника – еще раз вспомним Достоевского. Факт может быть фантастичен без очевидного вымысла – проза Кочергина подтверждает это разнообразно – как рассказом о

собственном детстве, так и рассказами автора о других. Только что помянутый рассказ «Последние» – может быть, здесь пример особенный. Нет сомнения в том, что автором он рассказан в точности – что он видел и что услышал. Но предельно сухо рассказанная героиней история кажется фантастической – может быть, именно благодаря тому, как сухо она рассказана. Автору надо было только ее расслышать – «приметить факт».

От рубрикации и классификации этой прозы хочется воздержаться. В конце концов, ведь это «рассказы рисовального человека» и вольного писателя, не профессионального литератора; автор так близок биографически к своим персонажам, он словно в двух книгах своих на наших глазах отделяется от рассказанного им мира и поднимается над ним как автор. И, может быть, прав Алексей Балакин, заключивший свою статью о первой книге Кочергина по-верленовски: может быть, это «даже не "литература". Литература – это все остальное...»[7]

---

[1] *Палиевский П.В.* Литература и теория. М., 1979. С. 129, 145.

[2] *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 23. С. 144.

[3] Остроумное замечание С.И. Николаева, обратившего мое внимание в разговоре о книге Кочергина на этот парадоксальный поворот сюжета в ее финале, за что пользуюсь случаем передать ему благодарность.

[4] См.: *Кочергин Э.* Ангелова кукла. Рассказы рисовального человека. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2003. 3-е изд. 2007.

[5] *Топоров В.Н.* Петербургский текст. М., 2009. С. 754–755.

[6] *Вересаев В.* Гоголь в жизни. М.; Л., 1933. С. 399.

[7] «Критическая масса». 2006. № 4.

ПЕРСОНАЛЬНОЕ

БОРЬБА СИНЯВСКОГО КАК ЭСТЕТИЧЕСКИЙ АКТ

Эти знаменитые разногласия стилистические с советской властью – у Синявского это была не фраза, а формула. Формула той борьбы, в которую он тогда вступил. Он начал борьбу одновременно и независимо с Солженицыным, но он провел ее иначе. И пора бы уже нам оценить, невзирая на все углы между ними, оценить как одну картину два эти пути борьбы, как они как разные именно сработали сообща, расшатывали и взрывали, что бы потом между ними ни было лично.

Синявский провел свою борьбу иначе – он разработал свою литературную личность и развел в ней Андрея Синявского и Абрама Терца. Вот Гачев, друг его, погибший месяц назад, видел эту развилку в самом устройстве глазного аппарата – Андрей Донатович сильно косил, два разных глаза, один смотрел прямо, а другой вбок, убегая в иные какие-то измерения. Так Гачев видит и фантазирует, но и в самом деле, кто помнит А. Д. живьем, – богатое и сложное было лицо, и эти два разных глаза как и правда словно развилка, которую он творчески разработал в себе.

Когда в том самом 1965-м вышел синий Пастернак со статьей Синявского, мы радовались тогда свободе той статьи, не подозревая, что это еще не настоящий Синявский и что есть другая степень свободы, какую он разработал в себе. Именно – разработал. Их с Даниэлем тогда судили за будто бы антисоветские произведения – на самом же деле за антисоветское поведение, потому что антисоветских произведений не было, – за поведение же такое беспрецедентное, что за эту беспрецедентность и судили. То есть именно за прецедент – прорыв государственной изоляции и выход в мир. Правда, был уже прецедент Пастернак. И Синявского заставили выйти на кафедру по случаю этого прецедента в родном институте на собрании в 58-м–

я помню это. Вытянули как автора апологетической статьи, тем самым как бы сопричастного преступлению Пастернака. Не подозревали при этом, что так и есть, и сами тем самым планируют будущее. Он вышел и сказал только, что романа «Доктор Живаго» не читал, а то, что он слышит о нем, заставит его еще раз подумать о творчестве Пастернака. Это был ноябрь 58-го.

Так что знали, за что судили, по форме же это был у Синявского эстетический акт. Он не бодался с дубом, он свою борьбу провел иначе. Он раздвоил свой авторский образ, по существу же тем самым он оформил эстетически ту эмпирическую раздвоенность, какая была тогда нашим общим состоянием, когда что-то могли говорить и даже писать – и даже чуть-чуть печатать, а что-то держали в уме и говорили только в своем кругу, «на кухне». Это было общее состояние, но он один оформил его сознательно – вызывающе и артистически. Он свою борьбу *сыграл*. Сыграл, но ведь это была не просто игра, а борьба. Игра-борьба. Игрок, борец и художник в одном лице. Он так свою борьбу сыграл, что нашу общественную тогдашнюю жизнь взорвал, да и просто тем самым он ее тогда создавал, и процесс 66-го года отозвался вперед на 20 лет, до 1985 года дошла взрывная волна – что было после, уже другая история. Вознесенский верно в стихах на смерть назвал его Детонатычем.

Но ведь и Солженицын начал свою борьбу как художник – совершенным литературным произведением, написанным так объемно-сложно, как, вероятно, ни одна из следующих его книг, получужой, полусказовой и виртуозно выработанной несобственно-прямой речью, в духе и стиле почти авангардной прозы XX века. Потом в 90-м в Париже Андрей ревниво спросил меня про исторические узлы Солженицына, читал ли я «эти колеса». Но в отношении к «Одному дню Ивана Денисовича» как артистической тоже завязке борьбы мы сразу сошлись.

Судилище 1966 года изменило наше общество, но и самого писателя Синявского оно изменило. Он оказался готов к тому, чтобы стать другим писателем в лагере. Писатель не кончился в лагере, а в общем начался заново. Он начался заново в письмах к жене о любви – там уже писались «Голос из хора» и книги о Пушкине и Гоголе. Скажу от себя, что для меня это лагерное творчество качественно превышает раннее творчество Абрама Терца. Главное – в этих книгах сложился тот род прозы, который стал его собственным. «Голос из хора» – моя любимая книга Синявского-Терца. Было даже смущение: книга

о лагере и такая безмятежная. Наблюдения прямо счастливые – и всё об искусстве. Есть там страничка о литературном труде – против Чехова и Флобера, как они изнывали под бременем своего труда. Их знаменитые муки слова. Все равно это сладкие муки, праздничный труд. «Не дрова грузить: Саламбо, Каштанка»[1].

Трудно оценить очарование этой записи. Не названия, а счастливые звучания, чистый синявский квант. Саламбо, Каштанка – чистые звучания, как заумные слова. *Для звуков жизни не щадить* – по Пушкину, который тут же пишется. Но и здесь труд словесный на фоне рабского, зэковского: не дрова грузить.

Здесь, в лагерных книгах, он поднял знамя чистого искусства. «О, я верю: искусство спасется. Не художник – искусство. Выйдя сухим из воды. Никому не задолжав...» – и так далее (см. в настоящем издании выше, с. 80). Это из книги о Гоголе лирика и патетика. Чистое искусство – старое знамя, но вот когда в 97-м я писал отклик на смерть Андрея Донатовича, то назвал его – «Чистое искусство и советская история». Знамя чистого искусства, поднятое в лагере, это факт советской истории. Пафос чистого искусства с ней, советской историей, увязан здесь намертво. Дифирамб искусству как единственной свободной силе в политической современности. И оно не такое уж в этом случае чистое.

«Прогулки с Пушкиным» – апология Пушкина, дифирамб. Но к чему апология, нужна ли Пушкину апология? Она нужна Абраму Терцу, потому что «Прогулки» это его манифест. Столь экстатический эстетический культ – не пушкинский, а синявский. Словно последняя ставка в отчаянной борьбе писателя наших дней. Ведь автор не делает вида, что пишет ученый труд, и он открыто стыкует все пушкинское с политической реальностью наших дней и лепит анахронизмы, например, когда рассказывает, как Баратынский «вместе с другими комиссарами» разбирали после Пушкина его бумаги[2]. В 1921-м Ходасевич в своей пушкинской речи пророчил о разрыве новой истории с Пушкиным и что в близком будущем культурная почва «много раз будет размежевана и перепахана по-иному»[3]. Тут приходит одна параллель – с «Пушкинским домом» молодого тогда другого Андрея – Битова. Ведь совсем одновременно тогда роман писался, в конце 1960-х, синхронно в точности, только по эту сторону зоны, и Битов Абрама Терца тогда не читал. Так вот, там у героя-пушкиниста есть дед, гениальный ум, в нашем же времени почти ископаемое. И у деда есть странная и любимая мысль, что спасение

русской культуры именно в том, что она уже *была* и в своем прошлом осталась как заповедная, и хорошо, что не перешла в наше время на неизбежное разрушение. «Русская культура будет тем же сфинксом для потомков, как Пушкин был сфинксом русской культуры»[4]. Дед произносит это, спустившись к своим петербургским невским сфинксам. И сам он, дед, в романе – сфинкс, как и Пушкин.

В «Прогулках» автор гуляет с Пушкиным по этой самой ходасевичевой размежеванной и перепаханной почве, и Пушкин у него тоже сфинкс: идол – молчит и глазами хлопает[5]. И задает загадки. «Спокойствие над дикой пропастью», письмо Татьяны, в которое мы «проваливаемся», – как Пушкин сам говорил Погодину, что у него от чтения Шекспира кружится голова, как будто он смотрит в бездну[6]. Пушкинские концовки, к которым тянет вернуться, «перечитать, проверить, был или не был, о чем безмолвствует...»[7]

Прогулки по перепаханной почве, где такие проникновения нагло стыкуются с политическими реалиями и блатными речениями нашего времени, тем самым жирно подчеркивая страшный разрыв эпох. Автор – пушкиновед-мутант и пишет антипушкиноведение, что не мешает ему высекать такие живые искры из Пушкина, на какие академическое спокойное пушкиноведение не способно. Скажем, вот *тиха украинская ночь* – почему это так замечательно и без всякого восклицательного знака звучит восклицательно? Потому что, говорит Абрам Терц очень просто, потому что Пушкин вменяет ей это в заслугу. Пушкинское благоволение к миру[8].

«Голос из хора» написан квантами, кадрами, опавшими листьями. Розановские опавшие листья в советском лагере. В парижской книге Синявского, уже не Абрама Терца, о Розанове сказано, что он оставил нам не систему, а самый процесс мысли, который был ему дороже всего. Не система, а процесс – и Абраму Терцу подходит такое мышление квантами, кадрами. После Ницше и Розанова. Позвольте мне задержаться на двух таких кадрах.

В «Голосе из хора» есть рембрандтовская страничка – о «Возвращении блудного сына», кто читал эту книгу, наверное, помнит. Но позволю себе прочитать 12 строк, это стоит того – и больше уже не буду цитировать:

«У Рембрандта в “Возвращении блудного сына” у отца разные руки, и правая в буквальном смысле не знает, что делает левая. Руки отца соответствуют ногам сына. Христианская форма лотоса с развернутыми ладошками ног. Обмен жестами здесь полнее

Леонардовой "Тайной Вечери". Картина к нам обращена пяткой, более выразительной, чем человеческое лицо, – замусоленной, шелушащейся, как луковица, как заросшая паршой башка уголовника, источающей покаяние пяткой. В картине ничто не устремлено на зрителя. Она, как главные лица в ней, отвернулась к стене – в себя. Поистине: внутри вас есть. В итоге нет более картины на тему Церкви»[9].

О Рембрандте у нас в последнее время интересно пишут не искусствоведы, а больше филологи и поэты, Владимир Николаевич Топоров и Ольга Седакова. Топоров писал о фигуре свидетеля в «Возвращении блудного сына». Свидетель – фигура-функция, третье лицо, созерцающее и замыкающее сцену справа со стороны[10]. Замыкающее ее от прямого контакта с нами. Синявский в этом ряду непрофессиональных искусствоведов не только был самый первый и уже очень давний, но, конечно, и самый необычный как непрофессионал – зэк-искусствовед. Эту пятку, источающую покаяние, говорящую, как лицо, – кто так увидел? Зэковским нервным глазом увидел – и вообще бритоголовая фигура блудного сына не внушает ли современному глазу тюремно-лагерные ассоциации? И однако есть во взгляде автора отвечающий вечности этого полотна и сюжета покой, та мера внутреннего покоя, какая нужна для полноты эстетического созерцания. Как и главные лица в ней, картина вся отвернулась от нас – в себя. Чистое искусство художественного созерцания, вмещающего в себя при этом и лагерь, и Церковь. Такое не подделать задним числом, и безусловно веришь, что такое зрение дано было в тех обстоятельствах.

И кадр другой, средневековый, Кухулин из ирландской саги. К этому у меня есть воспоминание личное еще из старых имлийских времен.

У меня в институте с А. Д. немного было настоящих разговоров, но один я запомнил и вспомнил потом. В приятном как-то особенно, мягком А. Д. вдруг проглянул какой-то другой. Вдруг он выдал яростную филиппику против психологического реализма и сентиментального гуманизма той оттепельной поры – была та самая оттепель после XX съезда, и популярным лицом был Виктор Розов с его благородными пьесами. Против этого популярного Розова он и произнес монолог на ту тему, что нашему советскому бытию должен бы соответствовать фантастический реализм в каких-нибудь чудовищных, бесчеловечных (т. е. несоразмерных человеку) формах

ассирийского или египетского искусства. Я ничего, конечно, не знал про Абрама Терца, но разговор запомнил. Ту неожиданную в мягком Синявском ярость, какая словно бы отвечала тому, что он описывал, этому яростному искусству.

И вот полтора десятка лет спустя я читаю «Голос из хора» и там описание Кухулина в ирландских сагах. Герой предстает «в чудесно искаженном, живописно-раздувшемся образе». И как эти формы языческие переходили в средневековое искусство христианской Европы, в химеры Нотр-Дама с вывернутыми конечностями, перекошенными физиономиями, непропорционально укороченными и удлиненными фигурами[11]. И я вспомнил тот разговор в институте. Но там ведь шла речь не о Средних веках, а о наших средних веках, об искусстве, какое бы соответствовало советскому бытию. В разговоре, тогда, я его интонацию не вполне понял, почувствовал как отрицательный ужас. В описании Кухулина потом прочитал восторг. А еще потом в романе «Спокойной ночи» прочитал признание: я дитя той кромешной эпохи. И дальше признание: «Это время мне дорого уже по одному тому, что в нем и только в нем, а не где-нибудь в другом месте, я понял что-то противоположное ему и, сжав зубы, отцепился от общества, ощерился, замкнулся в скорлупу и отступил в ужасе, чтобы жить и мыслить на собственный страх и риск».

Такой советский несоветский. Только в нем, в этом времени, которое все-таки дорого, и сын кромешной эпохи от нее не отказывается, и в пиитическом даже вместе ужасе и восторге видит ее в воображении как фантастический соцреализм.

И последнее – еще один квант, одна короткая фраза, очень фраза Абрама Терца еще из раннего творчества, из самого розановского у него, из «Мыслей врасплох», появившихся за кордоном как раз в 1966-м, когда судили.

«Хорошо, когда опаздываешь, немного замедлить шаг».

Прямо розановского свойства и качества, конгениальная Розанову заметка. О чем здесь речь? О сопротивлении потоку времени, какой уносит нас и которым мы не владеем, всё куда-то спешим и всегда опаздываем. О том, о чем мы находим у митрополита Антония Сурожского, в его учении о молитве: мы спешим и опаздываем не потому, что нам не хватает времени, а потому, что мы им не владеем. В молитвенном состоянии мы можем останавливать время и из него выходим[12].

«Хорошо» Синявского-Терца в острой записи сродни описанному митрополитом Антонием состоянию. Но ведь к нему примешана своя интонация, некий выверт, отвечающий маске Абрама Терца. Сопротивление, преодоление, жест на грани почти юродства, жест *вопреки* и с вызовом, и с эстетическим наслаждением: *хорошо*. Опавший листок Абрама Терца – автопортрет.

2008

---

[1] *Терц А.* Голос из хора. Изд-во Стенвалли: Лондон, 1973. С. 21–22.

[2] *Терц А.* Прогулки с Пушкиным. Синтаксис: Париж, 1989. С. 16.

[3] *Ходасевич В.* Собр. соч.: В 4 т. М.: Согласие, 1996. С. 84.

[4] *Битов А.* Пушкинский дом. Ardis / Ann Arbor, 1978. С. 410.

[5] *Терц А.* Прогулки с Пушкиным. С. 191.

[6] Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974. Т. 2. С. 12, 36.

[7] *Терц А.* Прогулки с Пушкиным. С. 122–123.

[8] Там же. С. 63.

[9] *Терц А.* Голос из хора. С. 102–103.

[10] *Топоров В.Н.* Фигура-функция «свидетеля» у Рембрандта (Несколько соображений) // Введение в Храм: Сб. статей. М., 1997; Текст и комментарий. М.: Наука, 2006. С. 38–46.

[11] *Терц А.* Голос из хора. С. 206–207.

[12] *Антоний, митрополит Сурожский.* Может ли еще молиться современный человек? Клин, 2000. С. 144–166.

АВЕРИНЦЕВ В НАШЕЙ ИСТОРИИ

К Аверинцеву рано установилось отношение не просто как к новому автору и ученому, но как к явлению. Явлением он и был уже тогда, в середине 1960-х. Он встал тогда в ряд необыкновенных явлений десятилетия, и ряд этот многое предвозвещал в последовавшей нашей истории общей, не только литературной: Солженицын, Бахтин, Аверинцев. Они один за другим явились тогда из уже не подозревавшихся нами скрытых русских глубин. Поминая его в печальные дни, И.Б. Роднянская вспомнила, как известный историк недавно ей говорил, что статья Аверинцева в «Вопросах литературы» об Афинах и Иерусалиме тогда на него повлияла не меньше, чем «Один день Ивана Денисовича». «Вопросы литературы» имеют сегодня свои особые основания вспомнить Аверинцева: в «Вопросах литературы» прежде всего и состоялось в 60-е годы его явление: статьи не только о греческом и библейском, но и о Шпенглере, Маритене, Юнге. Греческое, библейское и философский двадцатый век.

«Не помню кто, не то Аверинцев, не то Аристотель сказал...» – можно было прочитать у Венедикта Ерофеева в начале 70-х. Это был результат за неполное первое десятилетие. Результат был тот, что самое имя стало ценным, имя стало звуком культурного языка. К этому времени наша история еще раз повернулась, и Аверинцев оказался на этом повороте действующим лицом. С осени 1969-го начались его лекции на истфаке, на которые сбегался московский интеллигентный люд, как когда-то, наверное, на Владимира Соловьева в Соляном городке (официально это были всего лишь спецкурсы для студентов истфака). Три зимних цикла подряд – Средние века, античность, Византия. Это было его явление личное и устное, с той позой на кафедре и со звуком голоса, о котором Н.В. Брагинская написала, что в нем было больше несоветского, чем в любом

диссидентстве. Достоевский накануне похорон Некрасова всю ночь читал его стихи. Я в поминальные дни раскопал в бумажных залежах и читал не известные печатные тексты Аверинцева, а свои бумаги, где я пытался тогда записывать те лекции. Кстати, они не были потом исчерпаны в статьях, так что нашлись бы у кого-то хорошие записи, и издать бы их. Записывали многие, а магнитофонные записи тогда еще, кажется, не вошли в обычай. Вот как замечательно, что расшифрованы и напечатаны магнитофонные записи соравного друга Сергея Сергеевича, Александра Викторовича Михайлова, его лекций в консерватории.

В разных своих интервью С. С. любил называть себя кабинетным человеком. На самом деле он был человек публичный – не только потому, что стал на виду, хотел того или не хотел, а потому, что был таким по призванию, любил аудиторию и искал аудиторию, был к ней обращен и, может быть, чувствовал себя человеком миссии. Поэтому, видимо, случилось естественно, хотя многие и удивлялись, что когда пришло время гражданской публичной деятельности, кабинетный человек пошел в Верховный Совет. Там он как будто прямо участвовал единственный раз при подготовке закона о свободе совести, но совершил поступок, о котором надо бы не забыть – не встал, когда афганец Червонописский, кто помнит, вышел против Сахарова, когда тот сказал об Афганистане как государственном преступлении и поднял зал словами: – Держава, Родина, Коммунизм! – и зал поднялся, кроме двоих в первом ряду – это были Аверинцев со знаменитым штангистом Юрием Власовым, с которым они на короткое время там подружились (болезненный хрупкий филолог в шапке зимой с завязанными ушами с могучим штангистом!), и у Власова было очень острое там выступление. У С. С. такого там выступления не было, но он вместе с Власовым не встал, когда встал весь зал. И потом рассказывал, как трудно было не встать.

А в печати он тогда пошел в публицистику, и она даже стала чуть ли его не главным жанром. Но и болезнь пришла тогда, на повороте судьбы, который ведь не случайно, наверное, совпал с поворотом судьбы нашей общей: в 91-м С. С. заболел. И профессиональная филологическая работа его в общем с тех пор ослабела. Это было похоже на жертву, и научную, и человеческую, которую он принес своей современности. Но, наверное, это неточно, что деятельность ослабела, – она менялась, и стало казаться, что словно его меньше с нами, харизма его ослабела. Мало кто заметил его философские миниатюры в

одном альманахе середины 90-х («Падающий Зиккурат», 1995), в их числе – «К дефиниции человека» как существа верующего: как мы дружим и любим? Так, что мы поверили в этого человека, а не только его узнали, поверили сверх того что узнали, потому что знать мы можем всегда лишь «отчасти», как сказал апостол Павел, а принять человека, чтобы любить, надо в целом, а это значит в него поверить сверх всякого знания, чтобы он стал единственным для тебя человеком. Вот как слишком поздно понял пушкинский человек: *Случайно вас когда-то встретя, / В вас искру нежности заметя, / Я ей поверить не посмел.* Пушкинское-онегинское в поддержку аверинцевского определения человека.

Аверинцевские «опавшие листья», новая у него форма мысли, малая христианская проза – сколько их еще у него осталось (в альманахе лишь два таких листочка – «Выбранные места из дневника читателя»)?

Что же до публицистики, то появились такие выступления, как «Моя ностальгия» в «Новом мире» в 96-м, где он на своих личных и на общих примерах сказал о мировом состоянии, наступившем на наших глазах, и провел историческую границу, когда де Голль и студенческая революция 1968-го, и даже хиппи еще что-то значили в мире, а с этой границы начала терять значение и большая кровь. Обозначил границу того состояния, какое назвали постмодернизмом. Похоже, что этот ход истории и на самом аналитике отозвался: он рассказывал при последней встрече – а было это 29 апреля 2003 г., за четыре дня до последнего сразившего его удара, – что в Вене в его университете студенты пишут доносы на профессоров, – впрочем, легализованные характеристики, по которым выводится рейтинг профессора, – результат той самой студенческой революции, – так вот он прочитал, что одна студентка о нем написала, – два недостатка: 1) совершенно не понимает значения феминистского движения и 2) часто говорит непонятно.

Тогда, в тех давних лекциях на истфаке (воспоминание все возвращается к ним), он открывал нам миры и рассказал, конечно, много интересного. Был просветителем поколений в основном старше его. Но главным было даже не то, что мы узнавали, а тот *язык*, который мы слышали. Язык менялся в эпоху оттепели, но и новый либеральный язык оставался языком советским. От Аверинцева мы услышали совсем другой язык, в принципе другой, и именно он, а не новые знания, менял аудитории голову. Например, когда на второй лекции

он начал говорить о том, что значило для средневековой и для всей философии то, как Господь представился Моисею: Аз есмь Сущий, – где «есмь» не связка, а главное слово. О бытии и реальности: вещь причастна благу не поскольку она есть *что-то*, а поскольку она *есть*; вещь имеет бытие и держит его при себе, предмет имеет реальность, чтобы предъявить ее нам. Осенью 69-го звучало это с кафедры. Или же о библейском и греческом человеке – об Афинах и Иерусалиме, то самое, уже поминавшееся, – что библейскому человеку не стыдно вопить и кричать о боли, забывая о внешнем достоинстве, как невозможно человеку греческому: «не осанка, а боль, не жест, а трепет». Это были научные наблюдения специалиста, но ведь не только – по простоте своей, сразу понятной и нам, нынешним людям просто как людям, – а между тем такими простыми чертами очерчивались духовные эпохи и основные духовные принципы, направлявшие жизнь человечества от тех до наших времен. Историческое и вечное. Дар так увидеть и так сказать, и разве только в своей специальной области? В частном разговоре, записанном нам М.Л. Гаспаровым, сказать о Пушкине так, как бьются и не находят своих слов присяжные пушкинисты, – о его не просто об исключительности, а о «мгновенной исключительности» во всей, не только русской культуре:

«Пушкин стоит на переломе отношения к античности как к образцу и как к истории, отсюда – его мгновенная исключительность. Такова же и веймарская классика»[1].

Это ведь в самую точку спора о Пушкине, в каком находятся пушкинский миф, начиная с Гоголя («явление чрезвычайное... единственное явление русского духа»,1834), с научным пушкиноведением, оформившимся в 1920-е годы в полемике с пушкинским мифом (ценность Пушкина велика, но «вовсе не исключительна», и с историко-литературной точки зрения он «только один из многих» в своей эпохе: Тынянов, 1926). Два слова Аверинцева поддерживают пушкинский миф, но ведь при этом не остаются лишь риторическим восклицанием, а имеют кратчайшее филологическое, научное обоснование по близкому ему как филологу-классику признаку отношения Пушкина к античности (о веймарской классике в тех же пушкинских связях – в работах А.В. Михайлова). Но – кратчайшее обоснование, конгениальное пушкинскому способу высказывания в двух словах об огромных вещах. Ведь недаром же это сближение по эпитету с пушкинским словом о случае как мгновенном орудии провидения. Что это значит – *мгновенная* исключительность? Это зна-

чит, что Пушкин хоть и явился, конечно, результатом какой-то литературной эволюции, но не простым «закономерным», так сказать, ее результатом, а вспышкой, солнечным взрывом, т. е., по-пушкински, в ходе литературных закономерностей он возник как счастливый случай.

Для Тынянова ценность Пушкина велика, «но вовсе не исключительна». Вряд ли Аверинцев спорит с Тыняновым, тем не менее будто против него выставляет пушкинскую «мгновенную исключительность». *Мгновенную* – почему? Эту формулу еще предстоит продумывать. Потому что он на Пушкина смотрит из большого европейского времени и видит его на гребне большой культурной волны, в ее критической точке. В центральной, фокусной европейской точке, а не только в историко-литературном ряду своей литературы, хотя бы и на самом почетном месте, – в точке, а не в ряду. «На переломе» отношения к античности, в точке известного равновесия, а пребывание в этой точке может быть только мгновенным.

Кто был Аверинцев? Он был филолог в той полноте объема этого слова, который он же единственный обосновал в статье «Филология» в 7-м томе Краткой литературной энциклопедии. В эпоху физиков и лириков, когда он начинал, филология проходила по части «лирики» и была, по слову поэта, *в загоне*; он поставил ее высоко. Перемещение ценностей в общем сознании происходило в эпоху Аверинцева и прямо благодаря ему: филолог выходил на положение важного человека современности, нужнейшего современности человека; в постсоветское новое время он это значение начал терять и продолжает его терять сейчас, после смерти Аверинцева, однако, как помнят слышавшие его, он говорил, что «история не кончается; она кончалась уже много раз», и, возможно и вероятно, роль филолога в русской истории не исчерпана.

Филолог Аверинцев оставил нам свой энциклопедический словарь не просто важнейших понятий – важнейших слов нашей жизни («любовь», «спасение», «чудо», «судьба» и многих других, см. такой аверинцевский словарь: София – Логос. Киев, 2001 и 2006). Филолог, заговоривший о «высшей математике гуманитарных наук» как об уровне, мало еще им доступном. Филолог и ритор в старинном смысле этого слова, человек непростого на восприятие, затрудненного и именно в этой своеобразной затрудненности красивого устного слова, которое если кто не слышал, а только Аверинцева читал, узнал его недостаточно. Помню, как он говорил о своих детях: «детки мои

существа словесные»; человеческую «словесность» он любил и горевал о наблюдаемом вокруг ее оскудении, например, об утрате вкуса к сложному предложению, и объявлял борьбу за точку с запятой как знак сложного синтаксиса.

Этот филолог был светский проповедник, в выступлениях на разные темы походя формулировавший уроки поведения, когда говорил, например, о том, что у дьявола две руки, и он всегда предлагает нам ложный выбор, который не надо делать – скажем, между либерализмом и патриотизмом, какой нам нынешними идейными сюжетами постоянно навязывается. Небожитель Аверинцев в этих сюжетах достаточно трезво ориентировался и давал свои ответы на актуальные вызовы, когда называл себя средиземноморским почвенником. Эта «почва» обнимала и Афины, и Иерусалим, вновь те самые. Но ведь это был не только объем интересов, это был и ответ на идеологическую злобу дня. Да, вот такая обширная «почва», но не интеллигентская беспочвенность (идейность и беспочвенность – два определения русской интеллигенции, по Г.П. Федотову) – почва.

Память об Аверинцеве вновь возвращает к тем давним лекциям как к историческому – можно это сказать без пафоса – событию. Это был 1969/1970 год, перепад эпох, и лекции на истфаке его обозначили. У нас ведь тоже только что был перед этим свой 1968-й, с Чехословакией и кое-чем прочим. Это был конец знаменитого шестидесятничества, и лекции Аверинцева происходили уже по ту сторону. Это был уже второй исторический перепад после середины 50-х. Перепад эпох и смена интересов. Статьи в печати одно, а такие систематические устные выступления как общественное событие – другое. Статьи уже были в 1960-е годы, и 4-й том Философской энциклопедии с аверинцевскими «Православием» и «Протестантизмом» в 1967-м уже появился, но такие лекции, по ощущению, не могли тогда еще состояться и столько значить, да и просто быть так услышаны – слух еще не был приготовлен. Лекциями Аверинцева мы вступали в другую эпоху, более глухую, но и более сложную. Ее назовут эпохой застоя, только эта эпоха застоя идейно была куда сложнее и богаче гражданских шестидесятых. Например, вставали две такие темы, которые не очень, не так звучали раньше, как темы религиозная и национальная. Историческим временем Аверинцева и стало это глухое и сложное время. Субъективное впечатление, но для меня тогда три события обозначили исторический перепад. Такого разного тона и стиля события, как «Москва–Петушки», зазвучавший

голос Высоцкого и лекции Аверинцева. Все три явления на перепаде 60–70-х. Столь разные голоса озвучили новое время, и среди них аверинцевский – рискну сказать по памятной аналогии – филологический тенор эпохи. Трагическая ирония есть в ахматовской формуле, но она окрашивает главное – размер человека, дающего свое имя эпохе.

Сергей Сергеевич Аверинцев со своей филологией, если представить себе его путь, который весь теперь перед нами, был вплетен в пережитую нами большую историю (*Чему, чему свидетели мы были!*) и был в ней действующим лицом. Кабинетный человек был человеком эпохи.

2004

---

[1] *Гаспаров М.* Записки и выписки. М.: НЛО, 2000. С. 165.

А.В. МИХАЙЛОВ О ЯЗЫКЕ ФИЛОЛОГА

Александр Викторович был очень внимателен к нашему филологическому языку и к самым его заметным словам, к его терминам, но только он не хотел их так называть, хотел говорить не о терминах, а об основных, ключевых словах науки о литературе. Хотел, чтобы они оставались *словами* («ключевыми словами»), а не *терминами*, потому что термин это слово, возведенное в степень, что отгораживает его от слов обычного языка и замыкает в систему. Термины принадлежат к системному языку, состоящему из терминов, термины дружат с терминами. Михайлов же дорожил тем в языке филологической науки, чем он неотторжим от естественного, обычного языка. Можно отметить, что выпад против терминов, подобный михайловскому, есть и у Бахтина, он писал еще в начале 1940-х:

«Греческая мысль (философская и научная) не знала терминов (*с чужими корнями* и не участвующих в том же значении в общем языке), слов с чужим и неосознанным этимоном. В термине, даже и не иноязычном, происходит стабилизация значений, ослабление метафорической силы, утрачивается многосмысленность и игра значениями. Предельная однотонность термина»[1].

Не всякий термин – иноязычный, с чужими корнями, но общая тенденция, видимо, такова. Во всяком случае, неучастие слова-термина в том же значении в общем языке Бахтиным отмечено, как и Михайловым. Как и ослабление метафорической силы.

Михайлов, конечно, работал с такими самыми общими и широкими терминами, как романтизм, реализм, барокко. В замечательной статье конца 1980-х «Диалектика литературной эпохи» он выясняет происхождение этих терминов, и получается, что каждый образовался почти случайно, выплыл из художественной стихии на ее поворотах, на своем повороте каждый, и вместе они не делят весь литера-

турный материал по единому основанию, как формально-логический аппарат, а если они работают как такой аппарат, то тогда они упорядочивают мертвый уже материал, организуют его как мертвую груду[2]. Здесь отличие Михайлова от М.Л. Гаспарова, которого он высоко уважал и ценил. Гаспаров с вызовом утверждал свою филологию как филологическую некрофилию, так прямо и называл ее, и говорил о разговоре с мертвым поэтом как о разговоре с камнем[3]. У историка культуры Михайлова тоже было чувство катастрофы, чувство, что мы в развалинах, разбираемся в развалинах, так он говорил[4], катастрофический был человек, как тот ангел истории на гравюре Пауля Клее в истолковании Вальтера Беньямина и в дальнейшем истолковании Александра Михайлова – михайловская модель истории и культуры. Как тот ангел, он тоже был обращен лицом к утраченному раю и в своих консерваторских лекциях говорил об истории как о сплошной непоправимости, о повторении и разворачивании в веках все того же первородного греха[5]. В тех же консерваторских лекциях у него есть размышление о медленных темпах в музыке XIX века, что эта музыка была психологична и передавала душевные состояния и движения, оттого и медленные темпы. А потом уже в новом веке случилась Первая мировая война, которая показала, что человеческие чувства и человеческая жизнь совсем не стоят так дорого, как думали в XIX веке, и музыка изменилась[6]. Так переживал А. В. ход истории в своем размышлении об искусстве. И в наши девяностые ход истории очень переживал, мы это помним. Но с этим катастрофическим чувством как-то он и исследовательский оптимизм сохранял, и его культура в развалинах все же не то, что гаспаровская филологическая некрофилия. Была идея обратного перевода с целью восстановления прошлых далеких смыслов. В этот свой обратный перевод он верил. И вообще как чудо, что в условиях тотальной непоправимости непрестанно творятся чистые результаты в виде искусства[7].

Если вернуться к романтизму и реализму, так он свою, не похожую ни на что картину строил из этих терминов, да к ним еще и свои прибавлял от отсутствия слов для таких имен, как Гёте и Пушкин. Их он объединил своим словом неканоническим – *классика*, отнюдь не классицизм, классика – от невозможности их поместить ни к романтикам, ни к реалистам. И тем поставил Пушкина «в центральной, фокусной точке» европейской, а не только нашей литературной истории, «в исторически единственный, неповторимый момент» («мгновенная исключительность», как сказал о Пушкине же его

друг Аверинцев). И назвал две линии слова от Гёте и от Пушкина – *творчески-изобильное* и *творчески-экономное слово*. Вот в каких нетерминологических категориях видел он литературное слово, это его язык, михайловский. Так он классифицировал – в нетерминологических категориях обыденного языка. И кажется, сам он все-таки к гётеанской примкнул традиции слова творчески-изобильного.

В той же статье «Диалектика литературной эпохи» он сформулировал свой тезис о нашем слове теории как находящемся *«в глубоком родстве со словом самой поэзии»*[8]. Сформулировал он этот тезис в момент наирадикальнейшего терминологического отрыва теоретического языка от языка поэтического. В семиотическом движении было установлено решительное расподобление «языка описания» от описываемого художественного языка. Помню, как один из лидеров движения мне говорил, что чем меньше имеет общего язык описания – как язык научный – с самим языком художественным, тем лучше. Это была научная амбиция структуральной филологии – этот *язык описания*. Известные вещи в «Евгении Онегине» – эта пушкинская игра, ирония, смена, переключения тона должны были называться *перекодировкой*, тем самым Пушкин переводился на язык теории информации – или, как И.Б. Роднянская говорила, на язык бабы-яги.

Но язык структуральной поэтики уходил уже в прошлое, когда Михайлов выдал этот свой тезис о глубоком родстве теоретического слова поэтическому, а между тем на смену шла новая смена руководящего языка в 1990-е годы, когда, например, на меня произвела впечатление в 1999-м рецензия на посмертную книгу Альберта Карельского, коллеги Михайлова по нынешней германистике, где автор рецензии не предъявлял никакого упрека книге, кроме единственного – устаревшего «литературоведческого письма», отставшего от «современного историко-литературного дискурса». «Его трудно цитировать, – заключал рецензент, – не потому, что сказано неверно или наивно, *просто дискурс не тот*»[9]. Чтобы обозначить линию нынешнего размежевания, лучше, пожалуй, не скажешь. По линии языка или дискурса она, эта линия, и проходит. Так вот, и о мощной и, можно ведь так рассудить, изобильно-расплывчатой вследствие своего родства со сложностью художественных явлений филологии самого Михайлова с этой нынешней точки зрения, отдав ему должное, могут то же сказать с сожалением: просто дискурс не тот. Да и уже говорят. Трудно цитировать, *неконкурентоспособно* – можно услышать и это.

Пока еще сохраняется филология, для которой исповедание михайловского тезиса о *родстве* есть дело принципиальное. Сошлюсь еще на тезис лучшего пушкиниста наших дней Ю.Н. Чумакова, он говорит о том, что происходит в наиболее интересном онегиноведении: «Вообще языки описания (метаязыки) приобретают более мягкие и расплывчатые формы, что связано с усложняющимся видением самого литературного предмета»[10]. *Более мягкие и даже расплывчатые*, т. е., видимо, не столь жестко терминотизированные и более близкие к естественному, обычному языку. Что связано с *усложняющимся* видением предмета.

Книга Э. Ауэрбаха «Мимесис», которую перевел нам А.В. Михайлов, – теоретическое сочинение необычного типа. Стиль этой книги, несомненно, близок был переводчику. Это книга без предварительной жесткой теории. Она ведь и начинается странно – без какого-либо общего вступления, сразу: «Рубец на ноге Одиссея». Сразу с анализа эпизода, фрагмента. Уже в конце обширной книги – совсем короткое послесловие, где сказано, что автор выбрал путь анализа текстов, который сразу вводит в суть дела, прежде чем читателю предложат ту или иную теорию. И что автор пользовался общегуманитарными и общепонятными категориями серьезности, проблемности и трагизма, уклоняясь от и обходясь без «непривычной и неуклюжей терминологии»[11]. Этот метод переводимой книги был, конечно, близок переводчику как филологу, потому что сам он, как правило, тоже обходится без предварительной общей теории, начиная прямо с истории и материала. Но больше того – об Александре Викторовиче сохранилось воспоминание его друга Аверинцева, чем-то родственное стилю книги Ауэрбаха, но только в предельном максимуме, и дающее, может быть, лучший его портрет как филолога да и просто как человека.

У С.С. Аверинцева есть рассказ, как он взялся переводить Гёльдерлина и встал в тупик перед очень темным стихотворением уже полубезумной его поры, и он позвал Михайлова с просьбой истолковать, а тот вместо этого просто сосредоточенно, медленно, без выражения, не как читают актеры, но с подчинением голоса ритму и внутренней музыке стихотворения, его прочитал, после чего Аверинцев понял, как надо переводить[12]. Просто прочитал как истолковал, без единого слова от себя, но этого было достаточно. В описании Аверинцева это было как музыкальное исполнение, а в своих лекциях в консерватории А. В. говорит, что в музыке нет лишних слов, и в этом ее достоинство, этим она мудрее даже поэзии[13].

Этот михайловский способ истолкования близок к такому полюсу, как молчание. Это один его полюс, другой же, тоже как никого его отличавший – то самое унаследованное от Гёте творчески-изобильное слово. Как письменное, так и устное слово – мы помним, как говорил А. В. Со вкусом к старой риторической традиции, которую сам он облюбовал как поле своих исследований, с любовью к сложному разветвлению мысли и к непрямому, кружащему, нелинейному ходу речи, к словесному изобилию и игре. И риторическое кружение, и молчание – два полюса, оба его, и два его речевых портрета.

2007

---

[1] *Бахтин М.М.* Собр. соч. М., 1996. Т. 5. С. 79.

[2] *Михайлов А.В.* Языки культуры. М., 1997. С. 20–42.

[3] *Гаспаров М.* Записи и выписки. М.: НЛО, 2000. С. 112.

[4] *Михайлов А.В.* Обратный перевод. М., 2000. С. 714–715.

[5] Там же. С. 757–764, 781–782.

[6] Там же. С. 706–709.

[7] Там же С. 782–783.

[8] *Михайлов А.В.* Языки культуры. С. 17.

[9] Ex libris НГ. 1999. 21 января.

[10] *Чумаков Ю.Н.* «Евгений Онегин» Пушкина. В мире стихотворного романа. М.: Изд-во МГУ, 1999. С. 124.

[11] *Ауэрбах Э.* Мимесис. М., 1976. С. 547.

[12] *Аверинцев С.* Попытки объясниться. М., 1988. С. 19–20.

[13] *Михайлов А.В.* Обратный перевод. С. 782.

К ИДЕЕ ОНЕГИНСКОГО ТОТАЛЬНОГО КОММЕНТАРИЯ АЛЕКСАНДРА ПАВЛОВИЧА ЧУДАКОВА

Александр Павлович свой проект онегинского тотального комментария изложил один раз печатно, но в основном излагал его устно в ряде докладов и в целом курсе, читанном в школе-студии МХАТа. В курсе, наверное, он развернул его более широко, в трех докладах, мною слышанных в разное время, как и в статье, он не двинулся далее 16 строф 1-й главы. Один из докладов – здесь, в Тригорском, пять лет назад, я тоже здесь тогда выступал и помню, как мы про бобровый воротник все заслушались.

Я также помню, как А. П. любил говорить, ссылаясь на кого не помню точно, кажется, на Ю.Г. Оксмана, что комментарий это самый свободный жанр. Мне этот афоризм очень нравится, хотя он как будто в противоречии с тем фактом, что комментарий это служебный жанр, который обязан быть строгим, и это так, и он же не только свободный, но самый свободный. И помню еще, как А. П. ценил примечания Б.Л. Модзалевского к четырехтомнику пушкинских писем – именно за то и ценил, что там «много лишнего», прямо не относящегося к этому письму. Это лишнее как материалы к широкой пушкинской энциклопедии.

Сейчас вопрос о комментарии становится проблемным и интересным. Он стал проблемой теоретической – во многом как результат таких опытов, каким в особенности был тот всем памятный мощный комментарий к тыняновскому тому в 1977 г., который тогда подарили нам супруги Чудаковы с Е. Тоддесом. Вот только что вышло – «Текст и комментарий» (М.: Наука, 2006), высокоумный круглый стол, диапазон вопроса с разных сторон – комментарий и интерпретация, комментарий и исследование, объективное и субъективное и доля и мера последнего, можно ли это все развести и поставить границы. Склоняются в основном, что нельзя, границы есть, но они подвижны.

В основном докладе Вяч.Вс. Иванова названа как последний по времени аргумент и «идея сверхподробного, “тотального” комментария к каждой строке (и слову) “Евгения Онегина”» А.П. Чудакова. «Он предложил начало такого комментария, показывающее трудность реализации замысла» (с. 30–31).

В целом обсуждение утверждает комментарий как задачу высшей сложности в филологии. Филолог начинает с диссертаций и монографий и в конце пути приходит к комментарию – как типичный для нынешней ситуации путь (М. Мейлах, с. 51). Таким ведь и оказался путь А. П. – только ни он, ни мы не знали, что это было в конце пути, а видели – и это было так, – что в начале нового пути. *Нас всех подстерегает случай.*

А. П. начал свой большой путь «Поэтикой Чехова», и было это эпоху или две назад (1971). Задание на *тотальность* как на принцип было уже и там – на полное описание чеховского мира по уровням (повествование, объективное и субъективное, предметный мир, сюжет и мир идей), и на всех этих уровнях обнаруживалось – «изоморфно» и даже, пожалуй, несколько монотонно – то же самое. Мир Чехова несколько раз был прокручен по уровням, но главное – не была упущена ни одна им написанная строка.

В онегинском комментарии эту установку на исчерпывающую внимательность к тексту надо было осуществить в границах единого текста – но такого, который был признан универсальным для этой цели, текстом, единственным в своем роде. У А. П. ведь была идея взять грандиозно онегинский текст плацдармом-фундаментом целой литературной теории и медленным чтением романа в стихах заменить традиционный курс введения в литературоведение на первых курсах филфаков (такие курсы он и опробовал в студии МХАТа). Если взять, например, преизобильный предметный онегинский мир, он сам по себе уже есть теоретический материал, картина того, как строится поэтический вечный мир из реального и современного, сиюминутного.

Мы все знаем, как Саша любил предметный мир и в литературе и в жизни. Картина предметного мира в литературе всегда для него – теоретическая картина, в том смысле, что предметные миры у разных писателей дают нам образы их миров в полноте, в их целом. У Гоголя и Достоевского они сильным образом деформированы их идейными целями. У Собакевича и шкаф – Собакевич. У Достоевского шкаф составляет обстановку идейного самоубийства Кирилло-

ва в «Бесах» – «С правой стороны этого шкафа, в углу, образованном стеною и шкафом, стоял Кириллов, и стоял ужасно странно...» – а затем этот шкаф как трагический символ переходит в будущую поэзию («Поэма без героя») – *Шутки ль месяца молодого, / Или вправду там кто-то снова / Между печкой и шкафом стоит? Снова* там кто-то в новом веке за вечным шкафом стоит. *Дорогой, многоуважаемый шкаф* у Чехова – просто шкаф, и чеховское снятие гаевской патетики позволяет ему стоять прочно. Пушкин, писал А. П., видел в минимуме подробностей твердые лики вещей, и Чехов после Пушкина, вопреки промежуточным титанам, Гоголю с Достоевским, неполноценность свою к которым так он чувствовал, дал предметно-зримую картину материальной среды эпохи, и можно наконец у него предметно эпоху увидеть, как у титанов ее не увидишь, – какой она «на самом деле» была.

В своем романе-идиллии А. П. воссоздал-сохранил для будущего в таких изобильных подробностях материальный мир послевоенной нашей истории – и сделал это, конечно, по-чеховски.

Так вот, предметный мир онегинский. *Цветы, любовь, деревня, праздность, / Поля, я предан вам душой, / Всегда я рад заметить разность / Между Онегиным и мной...* Это их общие предметы и общий мир, как и театр, красавицы, аи и бордо, – и автор у нас на глазах пересаживает все это из собственной жизни в роман и строит из той же самой предметности новый подобный волшебный мир. Совсем подобный, но волшебный. И превращение этих самых тех же всем знакомых предметов в волшебные творится у нас на глазах. Так что эта онегинская предметность – одновременно жизненная среда и строительный материал. Живая теория и картина, как совершалось преображение близкой и современной жизни в поэзию – в *ЕО* так наглядно в первый раз совершалось.

В уже помянутом докладе Вяч.Вс. Иванова тотальный комментарий А.П. Чудакова поставлен рядом с комментарием Г.Г. Шпета к «Запискам Пикквикского клуба» (1934). Шпет уже не мог печатать свое философское и написал универсальный предметный и бытовой комментарий к диккенсовской Англии – как ездили, как судились, что пили – кэб, эль и все такое. Иванов: Лотман в своем онегинском комментарии хотел описать пушкинскую Россию, как Шпет диккенсовскую Англию. Комментарий Чудакова продолжает эту традицию, возводя в квадрат и в куб дотошность реального комментирования. (Также и филологический язык А. П., очевидно, следовал причудам

шпетовской герменевтики, и такие его персональные термины, как *случайностность* в чеховской книге и *отдельностность* в пушкинском комментарии, – явно в шпетовском духе больше, чем в опоязовском: он любил вспоминать, что формалисты говорили о Шпете с его для них устаревшей философичностью: *zu spät*).

Уж темно: в санки он садится / Пади, пади! – раздался крик... В этой картине почти буквально нам растолковано реально-исторически и предметно каждое слово, и мы, всю жизнь читая *ЕО*, картину впервые действительно видим. Читаем: *санки*, но разве мы их себе представляем как вид столичного транспорта, вроде тогдашних такси? Мы эти санки так же не видим, как не слышим по-настоящему слово онегинского языка, как пушкинское *небрежный*: *Небрежный* плод моих забав... А комментатор от этих санок восходит к целой *упряжно-экипажной* энциклопедии сведений.

Морозной пылью серебрится / Его бобровый воротник. Им в исполнении и истолковании А. П. мы и заслушивались пять лет назад. Комментарий предметный продолжается, но в этом кульминационном месте уже не он составляет главное. Здесь соль в другом. Переключение не просто в поэтику, но в большую поэтику историческую. По части поэтики лотмановский комментарий удивительно беден, о чем говорили на упомянутом круглом столе (с. 81), у Лотмана почти все – стоящая за текстом культура. У Чудакова в этом хрестоматийном пункте открывается горизонт. Открывается сфера смыслов и целей как пушкинских поэтических, так и собственно комментаторских. Не комментирование же вещей-реалий самих по себе как цель комментатора Чудакова. «Цели воротнику назначены более дальние и важные»[1]. Так у поэта, так и у комментатора. Писавшие о *ЕО* до А. П. не давали истолкования бобровому воротнику – что тут, собственно, истолковывать? – а между тем самой своей эффектной запоминаемостью он о чем-то нам говорит. Классический пример «картинного заполнения метрического пространства» (Г.О. Винокур)? Но в том-то и дело, говорит А. П., что деталь предметная никакой сюжетной цели не служит, красуется «просто так». Не стреляющее ружье. Деталь нового типа, «самодостаточная пристальность» поэтического зрения как новое качество и воротник как его манифест. Оно, это новое зрение, утверждает себя морозной пылью на бобровом воротнике, а она получает равное право на поэтическое и наше читательское внимание – на равных правах с такими содержательными характеристиками героя, как его сплин и список прочитанных книг.

На равных правах и во имя полного и свободного образа Божьего мира. Эстетическая кантовская целесообразность без цели.

О бобровом воротнике – у нас с А. П. случился последний телефонный разговор незадолго до катастрофы. В воспоминаниях Фета я читал и встретил о щегольстве молодого Толстого, как он красовался «в новой бекеше с седым бобровым воротником»[2]. Такое вот продолжение онегинского сюжета в русском литературном быту уже следующей эпохи. А. П. заинтересовался особенно тем, что Толстой, как новый Онегин, щеголял как бы в пушкинском черновом варианте, которого знать не мог (*И покрывает пылью снежной / Седой бобровый воротник*). О бобровом воротнике последний был разговор!

В Новосибирске 15 августа 2005 г., за месяц также с небольшим до катастрофы, подробная стенограмма обсуждения вопроса о комментарии – в последнем дневнике А. П., который Мариэтта Омаровна нам опубликовала в последнем Тыняновском сборнике[3], – стенограмма эта записана, и там говорят о бобровом воротнике в чудаковской транскрипции. А. Долинин: это интерпретация! (Тыняновский сборник, 543) – как в комментарии лишнее, так можно понять в лаконической записи. Конечно, интерпретация, но куда без нее? Остаться при реалии? Но это выход в поэтику – в историческую поэтику. С горизонтом и перспективой: пушкинский «воротниковый эффект»[4] даст в будущем такую онтологическую деталь (самоценная вещь, присутствующая в поэтическом мире «по онтологическому праву») впервые в прозе у Чехова, а в поэзии – у акмеистов (так ли? А Фет – *природы праздный соглядатай*? У Фета такого много, в отличие, скажем, от Тютчева, у которого любая деталь «ангажирована»). В общем – целое поле для исторической философской поэтики.

К обоснованию и оправданию привлечена и энциклопедия русской жизни. Энциклопедический принцип не только захвата обширного, но «захвата бреднем, без идеологического отбора»[5], как утверждает этот принцип А. П., с разрушением иерархического принципа предшествующей литературы. Пушкинские перечни: *Мелькают мимо будки, бабы...* Мысль, дорогая А. П. и уже развернутая две эпохи назад на Чехове: картина мира адогматическая и неиерархическая, не освобожденная от побочного и случайного. Знаменитая чеховская *случайностность*, заново после Пушкина освобождающая изящную словесность от громоздкой иерархичности Достоевского.

Так дорога ему эта мысль, что исследователь перенесет этот принцип и в свой филологический метод, он хочет уподобляться любимым

творцам. Метод – медленное невыборочное чтение[6], слово за словом, стих за стихом, строфа за строфой. Не только чтение медленное, что с Гершензона было известно, но *невыборочное*. Такое известно не было. Замысел экстремальный – осуществим ли? Подстерегавший случай остановил экстремиста на 1-й главе. Но – *величие замысла*, о чем говорили Ахматова с Бродским. Тотальный замысел А. П. – весьма редкий пример величия замысла в филологии наших дней.

Работа миниатюрная и грандиозная вместе – в таком сочетании и размахе случай единственный. Она уже такова и в том, что есть, что осталось. Только начато, а размах грандиозный. И хотя он сам замечает где-то, что такая работа может быть выполнена лишь коллективным иждивением разных специалистов (А.П. любил такие слова в значениях, какие нынче воспринимаются как архаические и в словарях приводятся с пометой *устар.*), на самом деле она могла быть только его чудаковской единоличной и персональной, а энциклопедистов-специалистов он один в немалом объеме в себе содержал.

В Новосибирске на обсуждении было сказано (Ю.Н. Чумаковым): «Нужен отбор!» И он же: такой комментарий, где все прописано, трудно представить, и нужен ли он? Но понять возможность этого – необходимо. Величие замысла было оценено как необходимое, но в осуществлении только возможное. Подстерегавший случай распорядился.

Впрочем, тут же участники обсуждения, спровоцированные идеей тотальности, начали предъявлять дальнейшие претензии и пожелания по этой части тотальности объяснения всего буквально. Тот же Чумаков: как мог Онегин с прогулки прямо в ресторан, не надо ли было домой заехать переодеться? И как же он в боливаре ходит зимой? И Долинин: может быть, сезоны совмещены? Очень уж велика разница боливара с бобровым воротником.

На круглом столе В.Н. Топоров (посмертно текст его зачитали) заметил, что автор в известном смысле теряет право собственности на свой текст, который начинает жить в сознании читателей и обнаруживает в этих сознаниях – «не большинства, а некоего меньшинства» – свою скрытую ранее мощь («В этом свойстве художественного текста заключается его мощь»[7]), в том числе обнаруживает, что в нем скрыт не один только текст и в тексте, особенно в тексте большом, скрывается напластование текстов, своего рода внутренний палимпсест. *ЕО* не назван, но, конечно, максимальным в нашей словесности текстом таким был он. А. П. уже вышел на это, когда написал статью

с вопросом, сколько сюжетов в *ЕО*[8]. Мне кажется, он насчитал даже слишком много – четыре или пять. Но безусловно два или три сюжета, и даже – два по крайней мере не сюжета только, но прямо романа там напластовано – неслиянно и нераздельно. Я тоже в старой статье «Форма плана» писал о романе героев, не сливающемся с лирическим романом *я* и романом автора. В статье о сюжетах А. П. распластовывал напластование, в замысле же тотального комментария дал героическую попытку то же напластование взять как таковое, в целостном нераспластованном состоянии, том самом естественном состоянии, в каком оно дано нам, читателям.

А. П. когда-то сказал в разговоре, что только в конце наших 1960-х годов *ЕО* впервые стали *читать сложно*. Примерами он назвал несколько статей – первые онегинские лотмановские, И.М. Семенко, первые чумаковские и мою «Форму плана». Что он хотел сказать? Что стали писать не о том, о чем до того писали. Поверх типичной и всем знакомой тематики, так или иначе упиравшейся в «Пушкина и декабристов» (еще и Ю.Г. Оксман в них упирался), стали писать об универсальных, бытийственных состояниях, какие автор с героями переживает в романе, но пушкинистика слабо переживала. Идеей тотального комментария А. П. задал задачу сложности высшей, и я не могу иначе назвать этот замысел, как героическим.

В Новосибирске еще было сказано (А. Осповатом), и это А. П. себе в дневник записал: 1-ю главу обсосали все. А дальше – нет! Я (А. П.): Жизни не хватит! Жизни и не хватило. – Конец романа более непонятен (Осповат). Я: Начать с 8-й главы? – Если угодно. Но в курсе своем он как будто читал и дальнейшие главы. Но хочется представить себе, как бы, скажем, он комментировал в главе 7-й: *Мой бедный Ленский! за могилой / В пределах вечности глухой...* Вечность *глухая* – надо ли комментировать? Скажу́т опять, что это интерпретация. И на такую пушкинскую глубину интерпретация! Но мне такая только и интересна. Нужен будет «словесный план», как называет это А. П., т. е. *вечность* в пушкинском словаре, а она у Пушкина такая неканоническая. Адская вечность в набросках адской поэмы с Фаустом: *Ведь мы играем не из денег, / А только б вечность проводить.* Пушкинский каламбур Денису Давыдову, записанный в дневнике Погодина: *Который час, спрашивают адских теней – вечность.* С глухой вечностью Ленского както эти мрачные образы соотносятся. Да и хрестоматийное *Красою вечною сиять* несколько зловеще в соединении с субъектом этого

состояния – *равнодушной природой*. Или о счастье, в которое он не верит (во французском письме П.А. Осиповой, т. е. в письме сюда, в Тригорское) как в *grand peut-être, как говорил Рабле о рае или о вечности*. Такой страшноватый контекст, какой с глухой вечностью Ленского соотносится. Нужно ли собирать такой словесный план как комментарий к одной строке – вот вопрос. Я думаю, что такой словарно-смысловой комментарий это самая интересная и ценная перспектива, и в задание *тотального* комментария она входит.

2007

---

[1] *Чудаков А.* К проблеме тотального комментария «Евгения Онегина» // Пушкинский сборник / Сост. И. Лощилов, И. Сурат. М.: Три квадрата, 2005. С. 228.

[2] *Фет А.* Воспоминания. М., 1983. С. 347.

[3] См.: Тыняновский сборник. Десятые–Одиннадцатые–Двенадцатые Тыняновские чтения. Исследования. Материалы. М.: Водолей Publishers, 2006. С. 507–569.

[4] Пушкинский сборник. С. 229.

[5] Там же.

[6] Там же. С. 211.

[7] Текст и комментарий. Круглый стол к 75-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова. М.: Наука, 2006. С. 41.

[8] Московский пушкинист. VIII. М., 2000.

ОТ ПОЭТИКИ К УНИВЕРСАЛИЯМ[1]

Новой книге Юрия Николаевича Чумакова[2] заглавием служат два имени, разделенных точкой: «Пушкин. Тютчев». Точкой – не так, как в известной статье Тынянова: «Пушкин и Тютчев». Здесь, в книге, два мира располагаются независимо и свободно, не скованные задачей сопоставления. Автор такой задачи не ставит, он лишь на обложку поставил два поэтических имени через точку. Но тем самым, даже несформулированно, он ввел сопоставительную перспективу большого размаха. Перспективу, в которой до сих пор перед нами вопросы.

В самом деле – какой эпохи, какого времени, какой исторической генерации Тютчев поэт? Всего четырьмя годами моложе Пушкина, в семнадцать лет он откликнулся стихотворно на «детскую оду» последнего «Вольность» и вел там в последних строках мягкую полемику с чуть старшим поэтом, юношей тоже. Но в 1836-м, когда Пушкин печатал в своем «Современнике» 24 его стихотворения, «присланные из Германии», собственный пушкинский путь уже был закончен, а Тютчев являлся в этой первой крупной своей публикации тридцатитрехлетним новым и как бы молодым поэтом. Но и такая заметная публикация не стала литературным событием, и еще через десять лет (в 1846-м) Валериан Майков напомнит об этих стихотворениях за подписью «Ф. Т.» в «Современнике»: «Там они и умерли... Странные дела делаются у нас в литературе!»[3]

Поэт, двадцать лет отсутствовавший в отечестве, ушел надолго в тень и как бы отстал, хотя творил интенсивно; как будто медлил, чтобы несоразмерно разнице в летах отойти на расстояние нового поколения; развивался в ином темпе, чем Пушкин и поэты его «плеяды», и особенно обнаруживался, печатался. Наконец, уже в 1850-м его первым вспомнил по-настоящему и оценил Некрасов, и первая

книга в 1854-м, собранная и изданная за него другими (И.С. Тургеневым и Некрасовым же), была запоздалым событием на этом странно замедленном поэтическом пути.

Мы увидим, читая книгу Ю.Н. Чумакова, что эти особенности тютчевской биографии исследователь поставит в связь с особенностями тютчевской стихотворной поэтики, с устройством стихотворения Тютчева, и самые имена и Пушкина и Некрасова в этой исследовательской его конструкции, как и в судьбе поэта Тютчева, заиграют.

Части, области пушкинская и тютчевская в книге – вполне отдельные части. Сближает и даже объединяет их метод филолога.

Метод складывался в многолетнем увлечении пушкинским романом в стихах, «с его лирической стороны» (7), и к любимому Тютчеву автор лишь недавно подступился, а о третьем любимом, Блоке, как будто еще не писал, что, наверное, говорит о том, что делать предметом исследования самое дорогое – труднее всего.

В книгу входит уже работа давняя – «Поэтическое и универсальное в "Евгении Онегине"», в которой тридцать лет назад был объявлен третий этап в понимании пушкинского романа: поэтическое и реальное (разрозненные сопоставления кусков романа с внешней действительностью, как было принято в нашу социологическую эпоху) – собственно поэтическое (поэтика, время которой пришло в 1960-е годы, до того поэтики не было, были стилистика и «мастерство») – поэтическое и универсальное (новое внимание к общим философским состояниям, какие автор с героями переживают в романе, но пушкинистика слабо переживала). *От поэтики к универсалиям* – так формулировал автор свой пушкинистский путь, – а нам бы хотелось понять эту формулу автора шире, как вообще определение его метода, в том числе и метода его нынешней книги. Рядом же с автором коллеги, следившие за его развитием, описывали его по-своему.

Так, Борис Федорович Егоров на одном из обсуждений работы Чумакова вспомнил метафору Ю.М. Лотмана из его статьи о пространстве у Гоголя: есть два человеческих типа – *человек пути* и *человек степи*. Человек пути идет куда-то линейным образом. Человек степи гуляет, перемещается вольно-непредсказуемо по широкому полю.

По прихоти своей скитаться здесь и там... У Пушкина это условие счастья: *Вот счастье! вот права...*

У Чумакова мы читаем, что смысл того, что случилось в романе в стихах с его главными лицами, куда глубже тех моральных уроков, что мы затвердили со слов Белинского и особенно Достоевского, и что надо это судить эстетическим чувством, в чем мы сейчас нуждаемся едва ли не больше, чем в нравственном воспитании.

Это известная декларация автора, и ее надо верно понять.

Б.Ф. Егоров тогда назвал Ю.Н. Чумакова человеком степи. Это звучало психологической характеристикой, но в ней скрывалась и проекция на филологический метод автора. В своем обширном онегинознании он *гуляет* по тексту романа в стихах как по широкому полю. Это собственные его слова: пройти онегинский сюжет во многих направлениях, как лес или город. «Прогулки с Пушкиным», видно, возникли недаром как идея и как метафора, как *картина* открытых и незашоренных отношений читателя с нашим первым поэтом, как способ чтения вопреки целенаправленному стремлению – научному, идеологическому, все равно (актуальный нынешний вариант – «духовному») – получить от Пушкина то, что нам нужно.

Не такие праздные прогулки с Пушкиным и Чумакова. Они ориентированы идеей, стоящей в центре всего. Такова идея *инверсивности* – как такой постоянно действующей силы, какую исследователь возвел в философский ранг одной из пушкинских *универсалий*. И дает такое ее описание, словно помнит о человеке пути и человеке степи: «Инверсия на любом порядке взрывает линейную последовательность и целевую однонаправленность текста».

Выразительнейший пример дальнодействия инверсивной силы, в самом деле универсально охватывающей онегинский мир на удаленных его концах (от 3-й главы до финала) – и комментарий исследователя:

И как огнем обожжена
Остановилася она.
....
Она ушла. Стоит Евгений,
Как будто громом поражен.

«Встреча и разлука героев взяты в рамку мифологемой грозы». Что с ним случилось в финале? Во временно́м ходе фабулы это сейчас его гром поразил-наказал от той самой молнии, которою он тогда опалил ее? Да, но только Чумакову интереснее видеть больше роман

не во времени, а в пространстве. Обратить их сюжетное время в пространство как некую вечность, в какой они встретились *навсегда*. «Гораздо интереснее истолковать их участь как вневременну́ю мгновенную катастрофу, совершившуюся в пределах вечности. Вспышка молнии и раскат грома – явления неделимые, но поскольку вечность для нас опосредована временем, ее подвижным образом, так ее молнийный знак в сюжете героев обозначился не точкой, а линией между двумя точками. То, что поразило Татьяну и Онегина в один миг, равный вечности, в пределах фабулы растянулось во времени на несколько лет. В реальном восприятии блеск молнии и удар грома разделены интервалом, и герои романа испытывают свои потрясения поочередно, но в ином измерении это совершается с ними обоими сразу и навсегда».

Красивое созерцание, не правда ли, – а в принципах автора красота анализа это свидетельство об истинности его. Одновременно и вместе филологическое и бытийственное чтение. Филологическое, потому что надо связать на большом расстоянии две точки в огромном тексте, оборотиться назад (инверсивно) от горестного финала к другому горестному мигу и словно восставить радугу над всем миром романа (радугу уже после грозы), остановив безысходную фабулу на ее исходе *красотой* отношений несчастных героев, какая останется с ними для нас, читателей, *навсегда*. Той красотой, что связала их *на воздушных путях* поверх их взаимных ошибок и наших к ним привычных моральных претензий. Тем самым чтение и бытийственное, с опорой на мощь инверсивной силы, действующей в пушкинском тексте.

«Летящая стрела покоится». Мы обращаемся с Чумаковым в мир вечных метафор, сопровождающих всюду метод этого филолога. Другая его метафора – он любит ими работать, классическими апориями-метафорами, притом метафорами, так сказать, архитектоническими, утверждающими момент пребывания преимущественно перед текучей процессуальностью бытия: река собирается из ручейков и впадает в море, и эти моменты всегда синхронны, потому что они есть всегда, какой бы длины ни была река. «Поэтому река течет и стоит одновременно. Таков и роман Пушкина».

«Метафорическая стилистика» Ю.Н. Чумакова стала предметом критической реакции в беглой рецензии на обсуждаемую книгу И. Булкиной в «Новом литературном обозрении» (№ 95. 2009). Во вступлении к книге автор ее вспоминает слово М.Л. Гаспарова,

назвавшего известную статью Ахматовой о «Каменном госте» «классикой околонаучного интуитивизма». В спор с Гаспаровым он не вступает и возможности оценить тем же словом и книгу собственную не отклоняет – впрочем, и у Гаспарова самого это слово есть ведь оценка сложная и пусть отстраненная, но высокая. У рецензента же «НЛО» то же слово используется гораздо проще – для определения метода обсуждаемой книги как недостаточно научного. Для рецензента у автора книги – «проблемы с терминологией», с «устоявшимися на сегодняшний день понятиями и категориями», и корень этих проблем – в склонности к языку метафор. Непривычная терминология (скажем, «принцип единораздельности» в описании пушкинского романа) заведомо компрометирует автора как ученого, и рецензентка выписывает из книги как компромат: жесткие «композиционные сочленения» у Тютчева «похожи на противосейсмические устройства для сопротивления хаосу». Мы же скажем спасибо И. Булкиной за провоцируемую рецензией возможность немного остановиться на вопросе о роли метафоры в языке гуманитарной науки.

Сегодня, собственно, защищать эту роль в рациональном познании – значит ломиться в открытую дверь (можно сослаться хотя бы на статью В.Н. Поруса «Метафора и рациональность», 2004[4]). Тем не менее по отношению к книге «Пушкин. Тютчев» можно сказать об этом несколько особенных слов.

Потребность в метафоре возникает, когда точно схваченное мыслью явление теряет свои уникальные очертания при его описании стершимися словами – «бывшими в употреблении» («устоявшимися на сегодняшний день», по И. Булкиной) терминами, направляющими сознание по заезженному пути. Большинство же привычных и четких терминов по своему генезису представляют не что иное, как слова с однажды сдвинутым метафорическим значением.

Что до метафор нашего автора, в основном они черпаются из двух источников –древних философских сюжетов и современных языков физики и математики. Как кажется, здесь не одна потребность приблизиться к точности точных наук, но и нечто большее, связанное с природой избранного филологического предмета. Взгляд исследователя на текст отличается остротой, которая схватывает доселе невидимое, а потому и не названное, не имеющее готовых имен и определений.

Пушкинский роман в стихах – квинтэссенция поэзии нашего золотого века, и надо бы на некоторые ее черты указать в связи с исследовательским почерком Ю.Н. Чумакова.

Золотой век был единственной эпохой русской словесности как автономной, самостоятельной сферы. В периоды более ранние и более поздние словесность обращена на внеположную ей реальность – историческую, социальную, мистическую – и выполняет различные функции по отношению к ней: отражение мира, его преображение, соединение разобщенных измерений и проч. Между тем для классической литературы пушкинского века характерны демонстративные отказы от внешних целей: «Цель поэзии – поэзия». Существенно, что этот завет совершенно не совпадает по смыслу с позднейшим пафосом искусства для искусства, как ни склонен будет этот позднейший пафос с целями пушкинского века себя отождествлять.

Обращенная на самое себя и замкнутая в самой себе поэзия золотого века становилась особой онтологической реальностью, не совпадающей ни с земным, ни с небесным миром. Не совпадал с общеупотребительным и стиховой язык той эпохи, порождавший значения, принадлежавшие исключительно поэтической сфере и теряющие (либо меняющие) свой смысл за ее пределами. Особой была и область денотатов – они существовали только вместе с поэтическим словом, не обладая бытием ни до, ни после него. Поэзия была космосом, обустроенным по определенным законам, со своими, созданными внутри него и действительными только в его рамках предметами и явлениями, а также собственным, действительным только в его рамках языком. В эпоху, когда полным доверием станет пользоваться лишь физическая («объективная») реальность, такой поэтический мир начнут называть условным. Но для поэтов золотого века его нетленное бытие онтологически безусловно.

Поскольку в размере и ритме, в рифмах и созвучиях проявляется числовая и музыкальная основа стиха, поэтическая речь имеет музыкальный и математический рисунок. Когда-то пифагорейцы учили, что весь мир описывается через число, и они же говорили о музыке сфер. Музыкальный строй имеет математическое выражение – так же, как и строй стиховой. И точно так же физическая организация космоса описывается через математические законы. Музыкально-математическая основа стиха – не мертвая форма. Метру с его жесткой определенностью сопутствует ритм, определявшийся Андреем Белым как нарушение метра. Ритм тоже имеет свой числовой рисунок, но, накладываясь на жесткий рисунок метра, он придает стиху живое дыхание и свою живую пульсацию. Ритм – мировая универсалия тоже. Все имеет свой ритм: человеческое дыхание, сердцебиение,

рост растений, времена года, приливы, отливы, движение планет. Ритм – пульсация вселенной.

И автор обсуждаемой книги, созерцая и описывая повороты хрестоматийного онегинского сюжета, замечает тоже: «В их взаимных отказах можно предположить мировые ритмы...»

Поэзия – если она понимается как автономная, замкнутая в себе онтологическая реальность – и представляет собой малый космос, имеющий, как и большая вселенная, математически-музыкальную основу, жесткий каркас и живую пульсацию. К такой поэзии и обращен Ю.Н. Чумаков. Математические и физические метафоры не по случайной прихоти у него возникают – они откликаются, отвечают природе предмета, т. е. поэтического мира, понятого в буквальном смысле как мир, вселенная, космос, требующий к себе едва ли не естественно-научного внимания. Отсюда – метод «имманентных рассмотрений», трактующий границы текста как границы мира, которые невозможно нарушить.

Когда за чертой золотого века поэзия заговорит на языке, сближенном с прозой, и обратится к общим с прозой предметам, когда начнет себе ставить с ней родственные задачи, подобный взгляд на стиховой мир во многом будет поколеблен, хотя никогда и не будет утрачен совсем. Тут и возникнет вопрос о Тютчеве как о поэте двух разных эпох, до сих пор для нас непонятно насколько оцененном Пушкиным, но мы знаем, как оцененном Некрасовым. В посмертной же биографии, подводя итог, Иван Аксаков скажет уверенно: «Тютчев принадлежал бесспорно к так называемой Пушкинской плеаде поэтов»[5]. И ничего, вероятно, нет более органичного, чем выбор такого второго поэта исследователю, для которого основной интерес представляет поэтический космос – если в этой метафоре видеть смысл, очень близкий к буквальному.

Мы не сразу вспомним, читая анализ тютчевского «Фонтана», что это стихотворение еще печатал Пушкин в своем «Современнике». У Чумакова стихотворение представляет тютчевский конструктивный «принцип перводеления», образующий у поэта твердую стихотворную форму «наподобие сонета» (314). Тема проводится, кажется, по фольклорному типу, наподобие психологического параллелизма, нам известного от А.Н. Веселовского, между фонтаном и человеческой смертной мыслью. Но в фольклорную параллель внесено формальное усложнение – «наличие глубокой паузы в середине стихотворения», и у поэта такое строение повторяется раз за разом.

Параллелизм обнаруживает внутри себя страстное борение смертной мысли с подчиняющим ее себе законом физическим, законом фонтана; параллелизм готов разорваться, но *длань незримо-роковая* напряженно его восстанавливает; в итоге упорство преломленного и свергнутого с вершины луча тем не менее сохраняет борьбу как лирический сюжет стихотворения. Пауза в его середине и заключает в себе борение как сюжет. Напряжение сюжета требует соответственного себе напряжения у аналитика, порождая и у него непривычные и весьма затрудняющие нас терминологические напряжения в виде, скажем, «гиперкомпенсации конструктивных усилий» и «противосейсмической защиты» для стихотворного космоса.

Да, еще Пушкин это печатал. Другое стихотворение с такой же паузой посередине уже не Пушкин печатал. «Кончен пир, умолкли хоры...» (1850). Это уже после собственной тютчевской биографически-поэтической паузы сороковых годов. В этот канун европейского революционного 1848-го мысль поэта живет историей и политикой. И стихотворная пауза в новой пьесе про конченный пир это теперь грандиозный провал исторический. Пирующие античные люди, покидая свой пир и «перешагивая через строфораздел» (309), переходят в толпу современного города и сливаются с ней. Но над ними по-прежнему те же вечные звезды. Время над ними, над нами стоит как звездная вечность, и оно же меняется радикально. Пирующие, перешагивая через строфораздел, переходят не просто в другую эпоху – в другой эон, из античного в христианский. И непременный пробел в середине стихотворения организует теперь это новое напряжение и новое наполнение той же конструкции после биографического пробела.

Новое напряжение, историософское, можно сказать, по сравнению, скажем, с тем же «Фонтаном», но оно по-тютчевски то же. Тот же поэтический *жизни некий преизбыток* в тесных пределах, смысловые перегрузки на малом стихотворном пространстве. С тем же уже встречаемся в раннем «Проблеске» 1825 года, где Тютчев уже великий поэт[6]. *Как бы эфирною струею / По жилам небо протекло!* Ошеломительное «вмещение безмерности в тесноту кровотока», – комментирует Чумаков (360), ссылаясь на Ю.И. Левина, находившего в таких просекающих тютчевский космос-мир траекториях его поэтический архисюжет.

И знаменитое тютчевское «как бы» присутствует уже здесь. Оно Чумаковым лишь упомянуто бегло, но этот тютчевский персональ-

ный знак заслуживает внимания большего (хотя бы в сравнении с жалкой участью этого присловья, ставшего в наши дни паразитом), поскольку он, кажется, входит в ту самую занимающую исследователя сумму тютчевских сверхусилий. Пушкин в 1830 г. писал о Федоре Глинке, поэтически родственном Тютчеву, что слог его лишен «гармонической точности» школы, которую Пушкин сам завершал. То же он мог бы сказать и о тютчевском слоге, когда бы сумел тогда к нему присмотреться. «Как бы» тютчевское как бы (*как бы!*) принципиально негармонично, но именно оттого, что ищет словно бы *негармонической точности*, – именно в интересах сугубой точности взыскуя столь приблизительной и условной меры. ...*И душу нам обдаст как бы весною*...

К рифме поэзии Тютчева с тютчевской биографией исследователь возвращается в книге не раз. Пробел и пауза в эти четыре года (1844–1848), когда не написано ни одного стихотворения, а в пробеле – политика, публицистика, историософия, оппозиция Чаадаеву (372). В жизни и в поэзии один конструктивный принцип. Подобно раздвоенности через паузу в «Фонтане» или стихотворении про конченный пир – раздвоенность поэтической судьбы на две эпохи столь разные, означенные именами Пушкина и Некрасова. Вписанность в две эпохи при неслиянности с той и другой. В той и в другой своеобразное маргинальное положение и «теневая позиция». У исследователя Тютчев – любимый поэт, что ему не мешает видеть любимого поэта в историко-литературной перспективе как поэта маргинального перед двумя поэтами магистральными, определявшими общий климат эпохи (8). Определения, строящие картину нетривиальную и, вероятно, не совпадающую с распространенными представлениями. Трезвые историко-литературные определения, нисколько не отнимающие у Тютчева его высшего поэтического качества в сравнении, скажем, также и с магистральным Некрасовым. Эстетическая оценка и историко-литературная характеристика – не совпадающие критерии.

Тютчев, далее развивает автор картину, – поэт, нуждавшийся в чувстве преграды, какая бы сообщала энергию преодоления, будь то Пушкин или, в другое время, Некрасов. Скрытое соперничество с обоими в тютчевской теневой позиции. И, вероятно, предполагает автор, недаром, что пауза биографически-творческая падает на исторический промежуток, когда не стало Пушкина, а Некрасов еще не явился на авансцене.

Кончен пир, умолкли хоры... В первом слове стихотворения уже кончен пир, но за ним идет «пир поэтики». Так назвал Ю.Н. Чумаков этюд о стихотворении Тютчева, а можно было бы и воспользоваться этим словом исследователя, чтобы распространить его на само исследование.

2009

---

[1] Написано в соавторстве с М.Н. Виролайнен.

[2] *Чумаков Ю.Н.* Пушкин. Тютчев. Опыт имманентных рассмотрений. М., 2008. Ссылки на страницы даются в скобках после цитат.

[3] *Майков В.Н.* Литературная критика. Л., 1985. С. 278.

[4] Труды Русской антропологической школы. Вып. 2. М., 2004. С. 341–352.

[5] *Аксаков И.С.* Биография Федора Ивановича Тютчева. М., 1886. С. 77.

[6] Но вот Боратынский в январе 1826-го посылает Пушкину в михайловскую ссылку альманах «Урания», обращая его внимание на скромный опыт юноши Шевырева «Я есмь», и Пушкин тоже будет похваливать Шевырева за этот опыт, а Тютчева с «Проблеском» в той же «Урании» оба они, Боратынский с Пушкиным, не заметят.

ОТ ПЕТРАРКИ ДО БЛОКА

Руф Игоревич Хлодовский задумал эту книгу и не успел ее осуществить[1]. Точнее, он ее осуществил, потому что не только написал все эти тексты, естественно тяготевшие к объединению под одним названием и одной обложкой, но и составил план будущей книги; он только не успел ее выдать в свет.

Всю свою долгую жизнь в филологии автор профессионально занимался итальянской культурой, не отрываясь от своей русской. Решусь сказать за него, что обе были ему родные, словно родные сестры. Мы знаем книги Р.И. Хлодовского о Петрарке и Боккаччо, но, может быть, именно эту, посмертную, можно назвать его книгой за жизнь.

То, что на специальном языке называется русско-итальянскими литературными связями, было предметом занятий у многих историков литературы. Но в этой книге мы имеем не только новые наблюдения, которых в ней очень много; мы в ней имеем большую личную идею автора о судьбе европейской культуры. В переживаемые нами дни идея эта не просто актуальная – злободневная. Где мы найдем сегодня столь убежденного европейца по духу, каким был Хлодовский? Он был европейцем не только по интересам, но, можно сказать, по устройству филологического зрения. Конечно, наша русская литература – литература европейская, это мы знаем как общее место. Но вот сегодня мы наблюдаем склонение многих умов в евразийскую сторону – сильных же голосов, утверждающих европейскую родословную и европейскую как бы органику нашей литературы, слышим немного. Таким голосом был еще недавно Д.С. Лихачев, который и свою древнерусскую словесность хотел видеть как ветвь европейской. Интерес Р.И. Хлодовского в русской литературе гораздо более нам понятен и близок – это наш всеми читанный, знаемый наизусть классический XIX век. Но на его европейскую родословную мы получаем от автора книги до чрезвычайности самобытный взгляд.

«Гуманизм» – это первое слово в первой статье, открывающей книгу. Тоже ведь не весьма популярное нынче слово. Гуманизм, конечно, в точном культурном и историческом смысле – как эра европейского духа, имевшая в истории свое начало и свой конец. Так вот, гуманизм для Р.И. Хлодовского родился в Италии в XIV–XV вв. и завершался в России в XX в. Автор несколько раз поминает принятую в западной культурной историософии формулу – «От Петрарки до Руссо» – и замечает о ней, что если она и верна, то лишь поскольку мы не примем и не включим полноценно русскую культуру в общий план европейской. Эпоха европейских революций конца XVIII–XIX в. с выдвижением и ростом идеи социализма означала конец европейского гуманизма. На смену гуманизму приходит социализм – формулирует автор книги. Но в те же сроки открывается европейское поприще русской литературы, по мысли автора, принимающей эстафету. Наша литература не следует по пятам европейской, она ее словно возобновляет и завершает. Точнее – она завершает движение, начатое на родине европейского Возрождения. Путь европейского гуманизма *от Петрарки до Блока* – вот картина, какую увидел Руф Хлодовский, и до него такой картины не увидел никто. Никто не увидел большую тему в таких границах. Ну а затем за наше столетие мы прошли по-своему тот же катастрофический путь к революции и социализму, и на исходе пути прозвучало блоковское «Крушение гуманизма», поминаемое в этой книге не раз.

Блоковский доклад венчался фигурой «человека-артиста», которую автор книги видит как возрожденческую фигуру; однако у Блока на нее ложатся иные, вагнеровско-ницшевские тона: «уже не этический, не политический, не гуманный человек, а *человек-артист*». Автор книги от этих тонов отвлекается, он высветляет блоковский образ, и в целом светлый взгляд на созерцаемый им большой процесс отличает его картину (хотя и мрачные стороны происходящего на наших глазах в истории и в культуре переживаются, как то показывает заключающее книгу размышление на тему известного афоризма о том, что мир спасет красота). Неожиданно для читателей русской литературы, для меня во всяком случае, автор находит в нашей умственной истории другого «человека-артиста», пушкинского; он его находит у Белинского, писавшего об изяществе чувства в лирике Пушкина: «Это не просто чувство человека, но чувство человека-художника, человека-артиста». Кто заметил эти слова и разглядел эту будущую блоковскую формулу на многословных пространствах

статей Белинского, кто соотнес человека-артиста – Пушкина с человеком-артистом – Блоком? Соотнесение между тем интересное чрезвычайно, позволяющее измерить пройденный нашей мыслью и нашей поэзией путь.

Сколько в этой книге таких открытий в текстах нашей литературы – открытий, в которых творчески работает итальянская точка зрения. Одна из таких могучих точек зрения – Рим. Рим в биографии и судьбе не только Гоголя, но и Василия Розанова, сказавшего в «Итальянских впечатлениях» (книга, сейчас из розановских еще прочитанная наименее – и, кажется, Руф Хлодовский первый ее читает внимательно и подробно), что стало у него в Италии (и после Италии) просторнее на душе, и вернувшегося оттуда художником («Без итальянских впечатлений не было бы ни "Уединенного", ни "Опавших листьев"»). Рим в жизни Гоголя и «Рим» Гоголя, а в «Риме» – красавица Аннунциата с очами-молниями, перед которыми застывает, как пораженный молнией, юный князь. Хлодовский ставит рядом эти первые строки «Рима» и заключительные строки первого тома «Мертвых душ»: «Остановился пораженный Божьим чудом созерцатель: не молния ли это, сброшенная с неба?» Итальянская красавица и тройка-Русь (потому что о ней эти строки поэмы) – одного порядка явления в космосе Гоголя, молнии с неба одна и другая (это сближение я с волнением прочитал, потому что сам его заметил, писал и печатал об этом, не зная, что это уже до меня заметил и напечатал Хлодовский). И ведь в Риме пишется тройка-Русь. В Риме пишутся «Мертвые души», а десятилетия спустя Блок в своем итальянском путешествии читает «Войну и мир».

Жаль: в составе книги нет статьи об «Анне Карениной», которую я читал когда-то, – автор знакомил с ней в рукописи. Эту статью он никак не мог закончить – так, кажется, и не закончил, и сейчас она, видимо, после него не нашлась. Помнится впечатление: это был не маленький по размерам текст, представлявший собой размышление вокруг одного эпизода в романе Толстого. Русский художник Михайлов пишет в Италии портрет Анны, и после в Москве этот портрет видит Левин в гостях у Анны. В этом месте единственный раз встречаются два центральных лица романа и сходятся две его параллельные сюжетные линии, смыкаются своды романа – «замок», как назвал это сам Толстой – и гордился, как этот «замок» незаметен в архитектуре романа. И в этом месте свода сияет портрет героини, на котором она уловлена «на той самой высоте красоты», как сказано у Толстого. В статье, как помнится, автору было важно и то, что портрет написан

в Италии, и что он написан в Италии русским художником, и что он возникает вновь в ответственном архитектурном месте романа. Рискованно по памяти пересказывать мысль отсутствующей, увы, работы, но помнится – автору было достаточно одного эпизода, чтобы вокруг него развернуть весомую национально-культурную проблематику.

Жаль статьи о портрете Анны – она была автору дорога, – но в книге его остался другой Толстой, и тоже просвеченный итальянско-гуманистической точкой зрения, которая, убеждает нас автор, ярче присутствует здесь у Толстого, чем пресловутый его руссоизм, – неожиданная статья о «Люцерне».

Тень Данта с профилем орлиным лежит не только на нашей поэзии (см. в этой книге пушкинские, тютчевскую, блоковскую и ахматовскую статьи), но и на исторической и политической мысли. И русские утопии, и их крушения означены этим именем: «Вот, наконец, пришел наш Дант», – пишет Чаадаев Пушкину в 1831 г., прочитавши «Клеветникам России», «словами Данта и Тютчева» в конце столетия собирается изложить свою утопию всемирной монархии Владимир Соловьев, наконец, этим именем в 1921 г. пометит Блок (дневник, 18 апреля) исчерпание и закат всей охваченной в книге Р.И. Хлодовского исторической эры: «Жизнь изменилась (она изменившаяся, но не новая, не nuova...»).

Мы получаем от покойного автора книгу о русской литературе с итальянской точки зрения. Такого цельного самобытного и необычного взгляда на наш классический век мы еще не имели. Книгу множества наблюдений, но книгу крупной гуманитарной идеи прежде всего. Книгу очень личную, потому что это в личности автора встретились, можно сказать, сдружились эти два направления интересов, русское и итальянское слово. Те, кто знал живого автора, подтвердят, что он был словно лично сродни своей проблематике. Гуманитарность, латинская Humanitas в широком объеме значений – была не только характеристикой интересов и направления мыслей, но стиля личности, характеристикой человеческой. И эту посмертную книгу мы читаем и как широкое филологическое исследование, и как оставленный нам филологом автопортрет.

2006

---

[1] *Хлодовский Р.И.* Италия и художественная классика России. М.: ИМЛИ РАН, 2008.

О ВАРДАНЕ АЙРАПЕТЯНЕ

Четверть века тому назад (примерно) позвонил незнакомый и очень вежливый голос с вопросом: нельзя ли прочитать неопубликованные записи выступлений М.М. Бахтина в философских кружках 1920-х годов, говорят, у вас есть? Мы встретились в метро, и это была моя встреча с Варданом Айрапетяном. В 1992-м в московском издательстве «Лабиринт» вышла книга в белой мягкой обложке – «Герменевтические подступы к русскому слову», заслужившая сразу признание двух таких филологов, как В.Н. Топоров и В.В. Бибихин. После были еще две книги и разные публикации, но новой темы не было: воистину автор знал (и до сих пор знает) одной лишь думы власть, и другая тема ему была не нужна. Тема одна и *своя* настолько, что автор может ее изнутри расширять и наращивать, кажется, без конца, вовлекая в нее материал словесности почти безбрежный. Айрапетян с признательностью называет своих учителей – В.И. Даль, Бахтин, Топоров, – но он не имеет рядом с собой союзников, с кем он мог бы образовать что-то вроде общего «направления». Он сам себе направление, и при весьма широком составе имен, которые привлекает себе в подмогу, цитирует и на них опирается, по существу работа его одинока. Этот толкователь русского слова заслуживает сам толкования.

Читатель Вардана Айрапетяна встречается с текстами, каких он ни у кого не мог прочитать. У Бахтина – недаром все же он тогда стал поводом к первой встрече – есть в ранней философии поступка описание того, что названо им эстетическим созерцанием: «напряженно замедлить над предметом, закрепить, вылепить каждую мельчайшую подробность и деталь его. Только любовь», продолжает Бахтин, дает нам так рассмотреть предмет[1]. И ведь это словно бы описание излюбленной формы Айрапетяна. Его форма – монографический лаконичный (предельно) этюд, в котором автор склоняется над какимнибудь произведением русской речи, чтобы над ним «напряженно

замедлить» – «все как один», «карты в руки», «зеркало души», «анекдот про девятых людей» или проще простого – что значит словечко «думать». Напряженно замедлить, чтобы истолковать, – толкование же уводит нас весьма далеко за границы этого речевого произведения, в толковательное пространство, какое автор предпочитает называть герменевтическим более, нежели лингвистическим. Анекдот про девятых людей это «притча о человечестве». Круглое число из десяти людей, сидящих в кружок, никак не может сосчитаться и стать действительно «круглым» числом, потому что каждый считающий, живущий собственной исключительностью, самого себя не включает в счет, и нужен проходящий мимо и находящийся вне круга одиннадцатый, чтобы правильно сосчитать. Дурацкий анекдот ведет к тому, что названо автором «религиозностью герменевтики»[2]. В самом деле, без «иного для всех» человечеству, всем, нет выхода из положения, потому что «без иного для всех каждый для себя иной», и отсюда человекобожество Кириллова у Достоевского: «Если нет Бога, то я бог» (62). Притча о человечестве в результате аналитического в нее вживания превращается в «притчу о людях, "я" и боге» (69). Не непременно иудейско-христианском Боге, уточняет автор, почва его герменевтики – «неписаная вселенская религия», скрытая в языке и фольклоре (63), как почва для из нее вырастающих исторических, «писаных», «официальных» религий.

Толцыте и отверзется вам – было сказано нам в Нагорной проповеди: стучите и вам отворят. В.Н. Топоров в обширном предисловии к первой книге Айрапетяна говорил о сродстве, очевидно, не только фонетическом, этимологически разъединенных значений – *толкать/толочь* и *толк/толковать*. «Мы толчем и толкаем толкуемое», – продолжает за Топоровым играть словами Айрапетян (14), следуя заповеданному в «иудейско-христианском» тексте наказу: стучится (толкается), и ему открывается.

Армянский смыслотолкователь избрал себе в Ереване жизненным делом русское слово, обучая вниманию к нашему слову русских филологов. Наши фольклор, пословица, сказка – его основной материал и предмет; литературу, слово «написанное», он несколько даже третирует как материал для своих целей второстепенный, но при этом умеет аналитически прочитать в литературе то, что литературоведами так не читается. Так, знаменитые «мертвые трупы» в финале «Бориса Годунова» (на что, как известно, «народ безмолвствует» и на которые литературоведы могут лишь, как правило, указать как на нечто выра-

зительное, но о смысле этого «плеоназма» можно лишь погадать) он читает как не тавтологическое, но аналитическое сочетание со значением «усилительного выведения отличия наружу»: «Здесь сразу два аналитических сочетания, отравили себя ядом и мертвые трупы <...> Эти сочетания приняты за плеоназм и мотивированы волнением в статье М. Гаспарова <...> Мосальский хочет убедить, он говорит усиленно, а народ в ответ усиленно молчит. Два русские мужика в начале "Мертвых душ" тоже аналитическое сочетание» (115) – кто бы так еще их определил? Полемическая ссылка на М. Гаспарова здесь не случайна: если автор признает своим учителем М. Бахтина, то он должен делать решительный выбор, признавая тем самым существенность гаспаровского противостояния Бахтину – и вообще ориентируя свои теоретические притяжения и отталкивания в зависимости от отношения филолога или писателя к проблеме «фольклор и литература». Оттого в притяжениях у него Бахтин, Достоевский и Розанов, в отталкиваниях – М. Гаспаров и Набоков; о последнем есть любопытное точное замечание: «Этой знакомой многим писателям независимости героя от автора Набоков никогда не чувствовал: "Я совершенный диктатор в собственном мире..."» (178).

Вардан Айрапетян создал свою совершенно оригинальную, *персональную* филологию русского слова; признаем, что она в высокой степени отвечает этимологическому смыслу термина *филология*. Путь своего толковательного искусства он объясняет обратным образом тому, какой обычно мыслит себе наука: «Такая герменевтика обращена от простых людей через толкователя к ученым, то есть в противоположную популяризации науки и всякому просвещению, культурное оно или религиозное, сторону» (28). Путь толкования «от простых людей», от фольклора, снизу к ученым. (Автор этой заметки вспоминает, как, покидая в последний раз Москву и уезжая в свой Ереван, Вардан раздавал накопившуюся здесь библиотеку и подарил мне книгу Бориса Кузина, указав в ней очень нравящийся ему краткий текст против популяризации науки – «Зачем земля круглая».)

2007

---

[1] *Бахтин М.М.* Собр. соч. М.: Русские словари, Языки славянской культуры, 2003. Т. 1. С. 59.

[2] *Айрапетян В.* Русские толкования. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 63. Далее в тексте приводятся ссылки на страницы этого издания.

О КНИГЕ АННЫ ИВАНОВНЫ ЖУРАВЛЕВОЙ[1]

Это книга за целую жизнь: Анна Ивановна успела ее собрать и написать к ней вступительные слова – и всего лишь несколько месяцев как не успела ее дождаться. Творческая жизнь на самом деле куда была больше книги и всех ее текстов: многолетнее устное слово университетского профессора, лекции, семинары, ученики. Ученикам и были отданы наибольшие силы – но тем самым от собственной письменной работы за столом они были отняты. Ученикам теперь и приходится в последний раз послужить учителю и отдать ему поздний долг – представить книгу гуманитарному свету.

В книге я нахожу статью, с какой начиналось когда-то мое знакомство с филологией А.И. Журавлевой, – и вспоминаю то впечатление. Статья появилась тогда в университетском сборнике-подношении Сергею Михайловичу Бонди, и было это в уже давнем 1977-м – монографический разбор тютчевского «Silentium!» – с восклицательным тютчевским знаком! Императивные тютчевские двустишия с парадоксальными перебоями метра, поэзия без человека, но с кантовским звездным небом как аналогом нравственного закона в душе человека. Монографический скрупулезный разбор стихового устройства, но выводящий крупно за рамки стихотворения в общий большой кругозор, в судьбу всей русской поэзии. Стихотворение, как будто Пушкиным не замеченное, но предъявившее поэзии свой закон – в противоречие или в обход уже утвердившейся норме «пушкинского канона» – пушкинского естественного, как живой разговор, четырехстопного ямба. В книге, теперь, эта давняя статья читается иначе, она читается в кругозоре книги, о котором сказано во вступительном авторском слове, – здесь автор ограничивает, а точнее, расширяет любимого своего Аполлона Григорьева; над его «наше все» журналисты вдоволь уже поглумились в последний пушкинский

юбилей – только никак не автор этой книги; просто она взглянула пошире за границами «нашего все» – и объявила «непушкинское в русской литературе» одной из тем, просекающих книгу.

Рядом с Тютчевым Лермонтов, «новый этап поэзии», московская философская культура (как и Тютчев), поэтически сказывающаяся в дискретности лирического потока, спонтанности переживания, поэтике жанровых сгустков и – хотелось бы, чтобы читатель книги не пропустил в ее тексте летучие меткие формулы, из которых иные я еще позволю себе отметить, – как в лермонтовском стихе «внезапные толчки прозаизмов взрывают регулярность и выводят речь в другое пространство». Лермонтовская часть книги дана в проекте, это лишь завязка обширной темы движения литературы из самого средоточия лермонтовской поэзии к большой прозе; обещание, интересно соотносящееся с тем, что рассказывает в новой книге о Пушкине и Тютчеве близкий друг Анны Ивановны в нынешней филологии Юрий Николаевич Чумаков; он рассказывает, как слышал в своем Саратове размышление преподававшего там во время войны Григория Александровича Гуковского, назвавшего пять имен первейших русских поэтов: Державин, Пушкин, Тютчев, Некрасов, Блок. «На вопрос о Лермонтове он ответил, что Лермонтов открывает верхний ряд классических русских прозаиков...»[2] Так не только сами творцы перекликаются в пространстве литературы – откликаются друг другу на расстоянии и во времени и лучшие умы в пространстве нашей филологии.

Это книга за жизнь, и читать ее надо, не пропуская звеньев, хотя бы они казались (т. е. предметы внимания в них) неодинакового значения и достоинства. Во всех этих звеньях – существенные фрагменты картины русской литературы ее золотого века, не только в самых известных работах автора, работах классических об Аполлоне Григорьеве и Островском, но и в этюде о Григоровиче – ведь по случаю Григоровича сформулировано такое обобщение, как особая наша «литература долженствования», народническая идейная линия возвращения дворянской литературой долга народу, для литературы как для словесности ставшая бременем, но и в себя включившая, например, «Записки охотника». Не упустить читателю и мимолетных острых выходов в ближайший будущий век – в интереснейшей, скажем, статье о фактурном портрете дворянского «героя времени», где автор – философ литературы – превращается в ее социолога-культуролога, а также в развитии этой темы во фрагментах щедринско-булгаковских – как не

только классического героя во фраке сменяет герой в халате Обломов, но затем и в грязном халате Иудушка Головлев, а впереди нас будут ожидать в совсем новое время герой в кепке вместе с Коровьевым, и новая литература встретится с «феноменом советского человека, искусственно, успешно и в исторически кратчайшие сроки» взращенном той же литературой. И несколько раз мелькнувшее на страницах имя Маяковского надо заметить читателю – в особенности как антипода рядом с Лермонтовым, не ведавшим не только идеологии новаторства, но и, конечно, самого этого слова и бывшим лишь новатором «опытным путем»[3].

Несколько текстов в книге написаны вместе со Всеволодом Николаевичем Некрасовым. Это была интересная пара соавторов – Анна Ивановна, казавшаяся олицетворением классического стиля, с поэтом-концептуалистом, но этот союз и дал современное заострение, какое чувствуется в книге и о каком я хотел сказать. Оба любили театр, и я помню, как в те семидесятые по их настойчивому совету ходили на такого Островского, в котором слышалось нечто свежее авангардное (так, по их заданию я побывал на «Невольницах» в театре, обосновавшемся в здании бывшего Камерного; может быть, оттого, что я бывал там раньше, еще в эпоху Камерного и видел и слышал Алису Коонен, мне не понравилось, и я сказал пославшим меня, что предпочитаю Островского в Малом).

Последнее слово в книге А.И. Журавлевой – новый проект, ностальгически-утопически-эсхатологический – «мифологическая энциклопедия русской литературы». Эсхатологический, потому что в этом проекте – чувство некоего конца, конца «определенного типа культуры» и, может быть, нашего дела, какое называлось литературоведением. Но, можно надеяться, не филологического занятия вообще, куда более древнего, чем литературоведение, которому всего чуть более одного столетия.

2009

---

[1] См.: *Журавлева А.И.* Кое-что из былого и дум о русской литературе. М.: Изд-во МГУ, 2010.

[2] *Чумаков Ю.Н.* Пушкин. Тютчев. Опыт имманентных рассмотрений. М., 2008. С. 8.

[3] Валентин Евгеньевич Хализев познакомил меня с документом, который заслуживает того, чтобы его оценить как гражданский поступок Анны Ивановны Журавлевой, и дорогое ей имя Лермонтова вызвало этот поступок. Это письмо Анны Ивановны актеру и режиссеру фильма «Лермонтов» Николаю Бурляеву. Он послал сценарий фильма нескольким лермонтоведам, но И.Л. Андроников и В.А. Мануйлов уклонились от оценки несомненно чуждого им сценария, Анна же Ивановна ответила, что считает невозможным отказаться от его поддержки «без достаточно тяжелого разговора». Фильм памятен многим зрителям тех 1980-х годов: это была работа очень грубая, идеологически-партийная; имя поэта использовалось активным тогда направлением, «незаконно именующим себя славянофилами», как его определила автор письма. Письмо от 14 февраля 1985 г. было тяжелым разговором А.И. Журавлевой с Н.П. Бурляевым. Адресат благодарил за письмо, после чего снял фильм по тому же сценарию. Письмо Анна Ивановна передала тогда же В.Е. Хализеву, а он сейчас разрешил на него сослаться.

ПЕТЕРБУРГСКИЙ ТЕКСТ ВЛАДИМИРА НИКОЛАЕВИЧА ТОПОРОВА: СООБРАЖЕНИЯ НА ПОЛЯХ

Владимир Николаевич открыл в нашей культуре такое сверхъявление, как ее *петербургский текст*. Но можно с уверенностью сказать, что он *создал* для нас его, эту мысленную реальность, что он сотворил и выстроил собственный петербургский текст в большом цикле работ, запечатлевших то, что он сам назвал в одной из этих работ своим полувековым петербургским «романом» (749[1]) – и исследовательским, и душевным. И он словно бы завещал оставшимся после него собрать в его память работы этого цикла вместе.

Петербургский замысел автора был, однако, гораздо более обширным, чем то, что можно сегодня собрать. И то, что можно собрать, мы читаем как фрагменты огромного замысла[2]. План его остался в бумагах автора и публикуется (факсимильно) в настоящей книге как план двухтомника «Петербургский космос и хаос». Этим названием петербургский замысел автора, универсальный сам по себе, включается в еще более универсальный круг его мысли. В знаменитых «Мифах народов мира» В.Н. Топоров писал о космосе как благом мироустройстве и сам во всей совокупности им написанного творил не что иное, как собственный личный умственный космос, расширявшийся от работы к работе и от темы к теме словно бы концентрическими кругами. Лишь одним из таких кругов, словно вписанных в более общие горизонты мысли, был и петербургский замысел автора – но и у этого как бы частного петербургского круга каков был внутренний горизонт!

Автор идеи петербургского текста настаивал на принципиальном отличии этого сформулированного им «концепта» от таких обычных представлений, как петербургская литература или Петербург в литературе. В семиотическом движении термин *текст* стал визитной карточкой, но работал он в разных случаях неодинаково убедительно

и продуктивно. В топоровской теории петербургского текста он, этот термин, максимально на месте, он, собственно, сам по себе и является этой теорией. Универсальный ее размах и строится этим термином, соответствующим здесь не отдельному ограниченному предмету, так сказать, отдельному тексту (произведению), но тексту особому, неопределенно-протяженному и всеобщему, сверхперсональному и «кросс-персональному», в конечном счете – самому Петербургу как сверхсобытию русской истории.

Петербургский космос и хаос... Петербургский текст – конструктивный, творческий термин. Безбрежный, кажется, материал петербургской истории – литературной, умственной, но и просто человеческой, до подробностей городского быта – уплотнен и организован, осмыслен этим термином, представляющим, таким образом, как бы космическое начало в хаосе материала. Но как изначально петербургское творчество было борьбой с природным хаосом, так и далее оно в себе содержало эту борьбу и даже питалось ею как творческим материалом. Присутствующий в этом томе этюд об Аптекарском острове как городском урочище заключен словами Евгения Павловича Иванова, задушевного друга Блока, о «творчестве не над хаосом, а из хаоса, как писал мне Блок». Петербургское творчество и было творчеством из хаоса и над хаосом одновременно.

Батюшков первый в 1814 г. дал гармонический лик петербургского космоса, но он не хотел замечать, какие силы хаоса неустранимо таятся за этим ликом. Но рядом с ним Карамзин, его учитель в культуре, уже сказал тяжелое слово о «блестящей ошибке Петра»[3]. А значительно позже, уже на исходе истории «города трагического империализма» (Н.П. Анциферов[4]), будущий петербургский поэт повторит слово Карамзина в беспощадной редакции: *...Только камни из мерзлых пустынь / Да сознанье проклятой ошибки.*

От «блестящей ошибки» у Карамзина до «проклятой ошибки» у Иннокентия Анненского. Разница, но и общее слово – «ошибка». Кажется, самый момент «ошибки» почти незаметно уловлен во Вступлении к «Медному Всаднику». *Назло надменному соседу* – мы помним это; но, видно, недаром здесь такое слово явилось: еще до Пушкина князем Вяземским проговорено было то же слово в панегирическом, заметим это, стихотворении «Петербург» (1818), где было сказано прямо – *назло природе* – о том же строителе-демиурге (*Чей повелительный, назло природе, глас..?*[5]). Но и у Пушкина в панегирической также картине великого замысла все же заложена и двусмысленность.

Природой здесь нам суждено... – природой? Но вчитаемся – окружающей бедной природы он просто не видит, что тонко фиксирует текст: ***И вдаль глядел. Пред ним*** *широко / Река неслася...* – следует бедный пейзаж, мимо которого, мимо того, что *пред ним*, устремлена великая дума – *вдаль*.

Но *блестящая* все же вышла ошибка, о чем и рассказывает Вступление к «Медному Всаднику». Почему «Медным Всадником» открывается в книге история петербургского текста? Потому что он, наконец, явился первым духовным событием, как бы равным значению Петербурга в нашей истории в полноте такого значения – столь остропротиворечивой, двуликой его полноте. Объем того, что будет названо петербургским текстом, «Медный Всадник» вместил в свой единый текст. Жанровый объем в том числе, поскольку свою поэму-оду Пушкин в жанровом отношении определил прозаически как «петербургскую повесть», безумием же героя повести дал трагический ответ на свою же оду. Один из первых критиков опубликованной уже без Пушкина поэмы, Степан Шевырев, писал о внутреннем родстве двух хаосов в ее действии – «хаоса природы» и «хаоса ума»[6]. Два петербургских хаоса в ответ на блеск петербургского космоса.

История петербургского текста, по Топорову, имеет границы, довольно четко очерченные: «от “Медного Всадника” до “Козлиной песни”» (663). Столетие: 1833–1928. От союза-противоречия поэмы и петербургской повести, оды и трагедии до союза-противоречия трагедии и пародии, «козлиной песни». Пушкин был «открывателем смыслов» города, Вагинов заявил себя его гробовщиком[7]. Но, так или иначе, «трагедийное начало» оставалось ядром истории петербургского текста на всем ее протяжении.

Если Пушкин открыл историю петербургского текста, то Достоевский назван в книге первым его сознательным строителем. Читатель заметит, как тесно работы о Достоевском сопутствуют в книге ее петербургской теме. В петербургской картине В.Н. Топорова много имен, но Достоевский – центральное имя. Ранний по преимуществу Достоевский, наиболее петербургский – от «Господина Прохарчина» до «Преступления и наказания» (не пропустить читателю и этюд, посвященный «Слабому сердцу», – «Мотив несостоявшегося счастья у Достоевского и Островского»). Книгу о «Господине Прохарчине» (потому что это была не статья, а книга, изданная в Иерусалиме четверть века назад) хочется сегодня перечитать внимательнее. Кто так пристально прочитал и, главное, *полюбил* эту «обделенную

счастьем повесть», не возбудившую «любознательности и в современных исследователях»[8] – что можно за Иннокентием Анненским повторить и сегодня? Только двое они – поэт-критик Анненский и филолог-поэт Топоров.

Творчество из хаоса, не над хаосом – как будто об этой несчастной повести сказано. Творчество из петербургского хаоса, непосредственно претворившегося в этот «чадный», по слову Анненского, трудночитаемый текст. Текст с болезненными чертами, словно бы заразившийся диким косноязычием рассказанного мира. Яркие искры большого таланта сверкают здесь в непроглядной густой темноте – таков был отзыв растерявшегося Белинского. Топоров сурово ответил Белинскому в первых строках своей работы, но исследовал в ней те самые черты («гипертрофия косноязычной стихии»), которые и породили близорукое, но выразительное впечатление разлюбившего Достоевского критика. Своеобразно патологические черты петербургской поэтики раннего Достоевского описываются в сильных словах – говорится об «удаленности от широкого мира прямого слова, ясного взгляда, открытых пространств» – всего того, к чему шел Достоевский сквозь этот мучительный текст, и иначе идти не мог. Творчество из хаоса – еще не над хаосом. Мог и не состояться автор такого творчества автором «Преступления и наказания», подвергнись он расстрелянию на Семеновском плацу «за свой "Прохарчинский" бунт» – ведь так посчитал возможным назвать событие 1849 года Анненский[9]. Но состоялся – и состоялось открытое нравственное пространство романа. И стал Достоевский на этом страдном пути от «Господина Прохарчина» к «Преступлению и наказанию» строителем-конструктором топоровского петербургского текста.

Словно бы трое они в строительстве этом соавторы – Достоевский, Анненский, Топоров.

У последнего из соавторов *пространство* «Преступления и наказания» – преимущественный предмет внимания и анализа. Но петербургское пространство и вообще непрерывно присутствует в петербургском тексте и как его художественное, поэтическое пространство, и как эмпирическое, реальное городское, и в непрерывных переходах и претворениях реального в поэтическое. В. Н. был великий знаток и того и другого, до отдельных домов и дворов, и петербургское пространство было героем его многолетнего романа с Петербургом, о котором он сам нам рассказывает. Он оставил нам монографию об Аптекарском острове как городском урочище и

дал графически-топографический портрет его островной экстерриториальности в городе – остров, «как бы нанизанный на проспект» (Каменноостровский – ср. описание «туго натянутой магистрали», гудящей сквозь тихий остров, у автора наших дней, уроженца Аптекарского острова, Андрея Битова, в самом раннем его рассказе 1959 года, только недавно опубликованном[10]; так повезло урочищу – два поэта у него явились – прозаик Битов и исследователь В.Н. Топоров, в исследовании которого Битов как «лучший описатель» родного места, конечно, существенно присутствует).

На сам Медный всадник он дал нам взгляд из реального окружающего пространства и предложил оптимальный к нему подход и осмотр – не прямолинейный спереди по центральной оси (что чаще всего выбирает «неопытный зритель»), а «круговой обход с остановками» (см. фотографии монумента с разных точек такого обхода, выполненные в свое время для автора Татьяной Владимировной Цивьян, 800–804) – в грозную минуту этот путь (*Кругом подножия кумира...*) избрал и герой поэмы и петербургской повести. Дом сенатора Половцова и «миф» его на Каменном острове он описал в отдельном очерке как блаженное петербургское место и описанием этим дал почувствовать нынешнему незнающему читателю, что ведь это то самое место, где был написан пушкинский «Памятник», – а рядом выписал (списал со стен) граффити на лестничной клетке другого дома, на Фонтанке (765–769); а мы говорили с ним о других надписях, виденных[11] на современной лестничной клетке «дома Раскольникова» на Столярном («Родя, я с тобой!» – с топором, нарисованным рядом).

Наконец, еще один дом, для реального опознания которого в литературном тексте исследователь проделал такую топографическую работу, какая в нашем литературоведении не только совсем исключительна, но просто исключена и в нем ее не бывает, – «анализ топографического слоя» «Крестовых сестер», представляющий удивительный синтез реально-мифологического контекста повести Ремизова. Герой ее, Петр Алексеевич Маракулин, в критическую минуту идет к своему державному полному соименнику, к Медному всаднику, и произносит ему полубезумный монолог как собственное *Ужо тебе*! – это в повести, а за ее границами он мог встречать, и не раз, другого «злого духа русской истории», имя которого и сменило затем изначальное первое имя в имени города и который в то самое время действия повести (1906) должен был постоянно бывать в том

самом опознанном исследователем доме на Фонтанке («Бурков дом» у Ремизова), где в типографии печатались большевистские газеты, редактором которых он был. Сам Ремизов обитал в соседнем доме, а еще в соседнем жил в то же время Розанов, о встречах с которым там Ремизов вспоминал в мемуарной «Кукхе». *Dichtung und Wahrheit* – мотив, постоянно присутствующий, играющий в книге. Исследователь как художник выстраивает виртуальный сверхсюжет, в котором встречаются Петр Алексеевич Маракулин, Медный всадник как тоже Петр Алексеевич, Ленин, Ремизов и Розанов, – материалом же фантастического сюжета служит ему поразительное топографическое изучение и подомное знание Петербурга.

Подомное и панорамное – в том же многостороннем обзоре Фальконетова монумента важнейшая роль принадлежит воздушной, «небесной кулисе» как главному фону (ср. замечания о значении петербургской «небесной линии» с отсылкой к специальной статье Д.С. Лихачева)[12]: «В Петербурге в "панорамных" позициях (например, на Неве) небо огромно...», огромнее, чем в Москве. Для характеристики же открытости петербургских пространств предлагается мысленный эксперимент – установка и как бы подсчет условных наблюдателей в определенных точках, чтобы в их сумме просматривался весь город, – и, конечно, их понадобилось бы «в десятки раз меньше, чем для Москвы» (678)[13]. Наблюдения, обязанные не только мысли – живому глазу, живому присутствию автора, исходившего и высмотревшего городское пространство насквозь, но наблюдения, из стратегической мысли автора исходящие и к основному мифу ведущие, к тому же «космосу и хаосу»: те же два полюса «хаотической слепоты» и «космического сверхвидения» в философском образе петербургского пространства.

В мысли автора это знакомое на глаз и на ощупь реальное пространство обращается в идеальное пространство петербургского текста, по которому бродят тени Петра и Павла, Германна и Раскольникова (699), и тени эти для чувствующих и сегодняшнее по-прежнему, несмотря ни на что, фантастическое пространство, реальны. *Ведь под аркой на Галерной / Наши тени навсегда.* (Воспоминание личное, связанное с Галерной, я это уже вспоминал в нашей общей с В. Н. статье-предисловии к книге о Достоевском общего нашего друга Георгия Алексеевича Федорова[14]. Некогда, в 1970-е годы, гуляя по Ленинграду с известным специалистом по Достоевскому, я завел его в тот самый двор на Галерной, 20, где выбросилась с образом из окна

в 1876 г. швея Марья Борисова, и Достоевский, прочитав об этом в газетах, написал свою «Кроткую». Мы постояли, и достоевсковед, ленинградец, урожденный петербуржец, недоуменно сказал: – Ну и что? – Для изучения Достоевского что нам это дает? – хотел он сказать. В самом деле – это был обычный и не слишком выразительный ленинградский двор, не очень, наверное, с тех пор изменившийся. Но это был *тот самый двор*, то самое место, и тень Кроткой с образом на груди осталась там навсегда. Осталась или же не осталась для моего спутника, специалиста по *книжному* изучению Достоевского, для него этой тени там, во дворе на Галерной, не было.)

Итак, «Преступление и наказание» и его пространство – петербургское и художественное, принадлежащее Петербургу и Достоевскому, побуждавшее нас переживать его в Ленинграде наших семидесятых годов, отыскивать дом Раскольникова и мерять своими шагами измеренное в тексте расстояние от него до дома старухи (я мерял, и при моем достаточно широком шаге шагов выходило все-таки больше), и в то же время прямым путем от топографии возводящее к мифу и философии. Роман рассматривается в работе, ему посвященной, «в связи с архаичными схемами мифологического мышления». В романе, «как и в космологической схеме мифопоэтических традиций, пространство и время не просто рамка (или пассивный фон), внутри которой развертывается действие; они активны (и, следовательно, определяют поведение героя) и в этом смысле сопоставимы в известной степени с сюжетом» (398). Вновь петербургский текст отсылает к общим концепциям автора и к широким кругам его мысли.

У автора есть работа, в которой рассматривается, как в представлениях человечества возникала история – история как человеческий процесс и, далее, история как наука, – «О космологических источниках раннеисторических описаний». Переход к истории состоялся, когда время и пространство «из участников космологической драмы превратились в *рамки»* исторического процесса[15]. Этому описанию словно противоречат характеристики пространства и времени в «Преступлении и наказании» – они там именно «не просто рамка», силы скорее мифологические, чем исторические (хотя действие точно прикреплено к историческому моменту 1860-х годов) – мифологическое внутри исторического.

Понятия художественного времени и пространства сравнительно недавно возникли в литературной теории и поэтике – и возникли

именно не как характеристики-рамки, но как внутренние силы того, что стало видеться как художественный мир, как интенсивные, не экстенсивные силы такого мира. По Топорову можно сказать, что они – сохраняющиеся внутри назревшего историзма искусства силы космологические. В художественном пространстве более или менее, но сохраняется энергия пространства мифологического, и оно возводится к основаниям более крупным. Речь идет о способности человека строить пространство («пространство созерцания») в сознании, которое само непространственно. «Это – поразительное приспособление сознания к внешнему миру», – цитирует автор Николая Гартмана, обращаясь в специальной статье от философа XX века к «феномену Батенькова», проведшего более двадцати лет в одиночной камере на *пространстве в нескольких шагах* (строка из поэмы Батенькова) и вынесшего из этого сверхчеловеческого опыта такие представления, предвещавшие будущие теоретические, в том числе поэтологические, понятия, как «пространство мысли» и «пространства веры и упования» (определения в письмах Батенькова)[16].

Тема «Пространство и текст» (еще одна большая работа «пространственного» цикла) стоит на различениях внутри обоих понятий. «Усредненно-нейтральному», экстенсивному, количественному, «профаническому» пространству противостоит представление об интенсивном, качественном и так или иначе индивидуализированном пространстве, которое соответствует «текстам “усиленного” типа» – мифопоэтическим, художественным, мистическим – и которое автор работы о пространстве и тексте именует, перефразируя известное откровение Паскаля, «пространством Авраама, пространством Исаака, пространством Иакова, а не философов и ученых», в отличие от «геометризованного и абстрактного пространства современной науки»[17]. Также и это единение Топорова с Паскалем характеризует научно-поэтический стиль Владимира Николаевича. Такими же, «Паскалевыми», глазами он видел и «чуткое и отзывчивое» пространство «Преступления и наказания».

Есть особая петербургская историософия, начиная с Карамзина, и есть петербургская историософия В.Н. Топорова. Последняя зиждется на нескольких нетривиальных основных убеждениях. Одно из них, продемонстрированное на всем пространстве его «Петербургского текста», – «сродство историософского метатекста о городе с самим “объектным” текстом города, с Петербургом» и, как следствие, сродство в его историческом понимании идеологического и

«интуитивно-мистического», поэтического, благодаря чему «мастера» петербургской историософии это «*поэты* по преимуществу», и имена поэтов, выше названные, действуют на правах таких «мастеров» здесь в союзе с именами Карамзина, Георгия Федотова и Даниила Андреева, осуществляя в петербургском тексте «миссию вестничества» (685).

Хочется в петербургской историософии В.Н. Топорова отметить особенно два ее пункта, или, лучше, два акцента.

Первое и главное – центральное убеждение, скрепляющее картину петербургского текста, – убеждение в провиденциальной роли Петербурга в русской истории. Гоголь сказал когда-то, как отчеканил, что Москва нужна России, а Петербургу нужна Россия. У топоровского петербургского текста пафос другой – пафос, потому что его петербургский текст это текст патетический, – что Петербург был нужен России. Убеждение наперекор сильной линии национальной мысли.

Раздвоение национального центра в петербургский ее период стало болезненной темой русской мысли от Пушкина и славянофилов до Солженицына. «Две столицы не могут в равной степени процветать в одном и том же государстве, как два сердца не существуют в теле человеческом»[18]. Мысль Пушкина в 1833 г. (в «Путешествии из Москвы в Петербург») вторила его же ключевой фразе в написанной только что «Пиковой Даме» о двух неподвижных идеях, которые «не могут вместе существовать в нравственной природе, так же, как два тела не могут в физическом мире занимать одно и то же место». Та же математическая конструкция определяла в «Пиковой Даме» «точку безумия»[19] Германна. Две столицы тем самым уподоблялись «точке безумия» в государстве.

Наконец, уже в наши дни Александр Солженицын причислил к роковым ошибкам русской истории (вновь то же – *ошибка*) петровскую «безумную идею раздвоения столицы»[20]. «Точка безумия» в нашей истории. Не предопределяла ли она тем самым «Двойника» Достоевского как петербургскую тему?

В петербургской историософии В.Н. Топорова картина иная, и то, что может в длительной уже традиции национальной мысли представляться «безумной» (как бы «шизофренической») особенностью нашей истории[21], здесь с затаенной, кажется, полемичностью *утверждается* как *провиденциальная* ее особенность: «“Инакость” обеих столиц вытекала не только из исторической необходимости,

но и из той *провиденциальности*, которая нуждалась в двух типах, двух стратегиях, двух путях своего осуществления» (658).

Петербург противопоставил себя России и бросил ей вызов, и, по Топорову, этот вызов был ей нужен – и В. Н. увенчал его таким высоким словом, как провиденциальность.

Весь отрицательный комплекс антипетербургского национального чувства при этом не только исследователем не забыт, но прописан усиленно, местами со стилистически-ироническим усилением, начиная уже с предисловия к «Петербургскому тексту», где сказано про окно в Европу, «в которую Петербург старался втащить всю Россию». И тут же рядом – что «внутренний смысл Петербурга» – в «не сводимой к единству антитетичности и антиномичности» (25). Антиномичность высшая – в высшей, сакральной идее города, изначально записанной в его святом именовании, но быстро присвоенной его земным демиургом, *безумным демиургом*[22], Петром историческим, так что уже и пушкинское *Красуйся, град Петров* обращено не к граду святого апостола, а к городу Медного всадника. А в будущем состоится новое присвоение имени следующего безумного демиурга, и будет на нашей памяти целая эпоха двуликого Петербурга-Ленинграда.

Раздвоение национального центра и имело следствием внутреннюю двуликость нового центра. Такую двуликость, какая не отличала Москву никогда. И – кстати, но не в последнюю очередь, – петербургский текст описан у В. Н. как явление единственное и исключительное в нашей культуре; хотя идея эта и возбудила охотников строить подобные тексты – московский прежде всего, но также крымский, сибирский и пр., – автором твердо заявлено, что обширные материалы московской литературы особого *московского текста* как структурного целого той же конструктивной оформленности, напряженности, плотности – такого московского текста не образуют. Петербургский текст для автора этой идеи – единственное явление, за ним, как за самим Петербургом, сохраняется словно бы островная экстерриториальность в составе нашей истории и культуры. Остров Петербург, какой уже возникал в видении Мандельштама[23].

Так вот – двуликость, какая сразу сказалась в имени города. Но и сакральному изначальному имени сразу стал сопутствовать сакральный также двойник. Петр-камень есть основание Церкви, двойник же есть апокалиптическая «блудница, сидящая на водах многих» (Откр. 17, 1), какую с особенным проникновением в начале XX в.

(в 1907) увидел в лике родного города уже поминавшийся выше Евгений Иванов[24]. *На водах многих*! – не петербургский ли это пейзаж? В статье В.Н. Топорова «Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте»[25] почти нет речи о Петербурге, только в конце вспоминается, что Москва это матушка, а Петербург это батюшка, и еще, что в мифологической традиции городу как таковому присвоена женская сущность и ей противопоставляется мужское ядро, сердцевина – *-бург* или кремль. Но вспоминается и катастрофически-библейское из Ахматовой той роковой осени 1917-го: *Когда приневская столица, / Забыв величие свое, / Как опьяненная блудница, / Не знала, кто берет ее...* Город был заложен *назло* – недаром это слово у Пушкина (и еще раньше, мы помним, у Вяземского), был заложен как *-бург*, т. е., видимо, как мужской субъект по отношению к матушке Москве и матушке России, но вот два художественных свидетельства – Евгения Иванова и Ахматовой – вскрывают в нем изначально заложенную также в народной памяти вторую сущность апокалиптической блудницы.

Так что другой топоровский *текст* – текст города-девы-блудницы – не принадлежит к его петербургскому тексту, но со своей стороны его существенно комментирует.

Высокое оправдание Петербурга в нашей истории это один акцент, который хочется в картине петербургского текста не упустить. Другой акцент ложится на хрестоматийную петербургскую катастрофичность. Но и она получает высокое оправдание. И больше того – что-то вроде парадоксальной ее апологии.

Надо почувствовать методологию, проникающую картину. Автор-соавтор воссоздаваемого петербургского текста (соавтор с самим Петербургом[26] и русской культурой) заявил его острую антиномичность, но заявил и то, что она не сводима к единству, к внешнему примирительному единству; автор идет навстречу этой антиномичности и ищет единство внутри нее. Он ищет обоснование своему петербургскому тексту не помимо, а сквозь его самые острые антиномии. Он говорит парадоксами, методология же его – в заострении антиномий. Сквозь пресловутую петербургскую бесчеловечность он ищет начала «высшего для России и почти религиозного типа человечности» (25). Он опирается на странности в высказываниях замечательнейших участников – создателей петербургского текста, в парадоксальных признаниях их о том, за что они этот город любят – *странною любовью*, которая не сродни ли лермонтовской к самой России? Как Лермонтов о России, так Аполлон Григорьев о Петербурге: *Да, я*

люблю его, громадный, гордый град, / Но не за то, за что другие... Для любви к невозможному городу поэт избирает причиной и основанием – *страдание*, им порождаемое (*Его страдание под ледяной корой, / Его страдание больное*) – и автор исследования о петербургском тексте признает эти строки его поэтической доминантой. Но не один Григорьев. Природный москвич Герцен, попав в Петербург, рассказывает, за что полюбил его и разлюбил свою Москву – «за то, что она даже мучить, терзать не умеет». А «Петербург поддерживает физически и морально лихорадочное состояние». Герцен его *полюбил* за это! За *страдание*, как и поэт Аполлон Григорьев. За сверхобычное напряжение, ведущее в крайних точках или к безумию (*петербургское безумие* как наш особый русский вклад в историю человеческого безумия – тема, заслуживающая внимания и изучения – историков русской литературы прежде всего), или к духовным прорывам и взлетам, – но точки эти могут соприкасаться, когда, по слову Г. Федотова о Петербурге, здесь выжималась под прессом эссенция духа[27] Статистическая картина петербургского текста: город шел впереди всей России в социальной статистике по числу душевнобольных и самоубийств и в духовной статистике по «обилию видений, дивинаций, снов, пророчеств, откровений, прозрений, чудес» (666).

В Петербурге жить – словно спать в гробу. Вот предельное высказывание (1931), возникшее на последнем уже рубеже того, что названо петербургским текстом, в советской его ночи, но унаследовавшее и по максимуму выразившее старую петербургскую ноту. Нота эта звучит в пространстве настоящего исследования множеством голосов, с которыми автор голоса своего не сливает. Вернее, он хочет прослушать в них *иное* (*Я прозираю в нем иное...* – в том самом стихотворении Аполлона Григорьева). Сквозь голоса петербургского страдания и отчаяния он хочет прослушать весть о смысле и цели того трагического опыта, каким явился в нашей и общечеловеческой истории Петербург. Здесь сердцевина петербургской историософии В.Н. Топорова, и это историософия религиозная. Парадоксальным образом автор описывает свой петербургский текст в его предельной катастрофичности как *текст спасения*. «... Ибо, как сказано, где о п а с н о с т ь, там и с п а с е н и е» (651) – этот афоризм мы встретим в нескольких работах автора с отсылкой к первоисточнику («как сказано») – к стихотворению Гёльдерлина «Патмос»[28], но в такой редакции перевода, которая позволяет корнесловить по-русски и строить свой афоризм[29].

У Владимира Николаевича есть неподписанный и не всеми опознанный текст – анонимная (по условиям времени) вступительная статья к изданным в 1982 г. в Париже «Философским сочинениям» А.А. Мейера[30]. Автор статьи подхватывает «последнее слово» русской религиозной философии XX века, которую Мейер продолжал катакомбно в советской России 30-х годов, и называет этим словом «жизнестроительную христианскую философию спасения»[31]. Наверное, это главное сокровенное, сердцевинное слово и в философском языке самого В. Н., если читать внимательно корпус его, особенно поздних, текстов. *Спасение* – ключевое слово и позднего топоровского литературоведения (если условно определить его так: через лингвистику – семиотику – мифологию В. Н. постепенно возвращался к первичному интересу, который когда-то привел его на филфак, – к литературе; но и в своих последних работах о русской, но далеко не только, словесности он литературоведом не стал; в самом деле для этого автора не хватает определений). Несколько раз в топоровских текстах возникает цитата из «Фауста», опрокинутая в нашу литературу; «Господин Прохарчин» – один из примеров: приговор герою от «низкой жизни» – *Er ist gerichtet!* – но ему ответствует «Голос сверху: *Er ist gerettet!* (ситуация, не раз "разыгрываемая" в русской литературе» (239). Чей это «Голос сверху»? – художника Достоевского и филолога Топорова. Вслед за и вместе с великим художником филолог берет на себя задачу высшую – и кого же спасает он своим высшим судом? Самых малых, «последних» в нашей литературе – господина Прохарчина и за ним «прореху на человечестве» – Плюшкина[32] (но в этом случае спасать приходится от самого художника – Гоголя; в этой странной своей «Апологии Плюшкина», вызвавшей столько недоумений и некоторыми новыми филологами, вооруженными последней французской методологией, воспринятой как неожиданный и непонятный у такого строгого ученого срыв во что-то расплывчато-старомодное, – в этом странном тексте автор выходил из филологического анализа вместе в религиозную философию и в живую литературную критику, наивно – на изощренный ученый глаз – защищая героя от автора и тем следуя В.В. Розанову, взявшего в свое время под защиту Акакия Акакиевича от оклеветавшего его Гоголя. Строгий филолог возобновляет утраченную традицию – смотреть глазами живого и современного как бы критика на классический текст; при этом он словно бы забывает о стратегическом замысле Гоголя спасти Плюшкина вместе с Чичиковым – именно

их двоих – в третьем томе поэмы[33], но тем самым этот утопический замысел художника, забыв о нем, подтверждает).

Не хватает определений – может быть, популярная «культурология»? Но в упомянутой вступительной к Мейеру сказано: «Ни культура, ни история в этих условиях совершающейся катастрофы не могут рассматриваться как полностью надежные точки опоры, как вехи пути: и культура, и история могут не пережить катастрофы...»[34]. Философия спасения имеет ориентир поверх истории и культуры.

Мысль автора «Петербургского текста» чувствовала себя «в условиях катастрофы» и этим чувством роднилась с предметом. Читавшие Топорова знают, что значат у него примечания к основному тексту – излюбленная форма работы и построения текста. К книге о петербургском тексте таких примечаний более сотни – и вот мы вздрагиваем, прочитавши одно из них, очень короткое. В основном тексте сказано, что когда мы спускаемся «от метаистории к истории», от метафизического Петербурга к реально-историческому городу, перед нами «возникает евангельски-раскольниковский вопрос о *цене крови*» – в коротком же примечании к основному тексту сказано дополнительно, что «Россия – храм на крови» и что эта «цена крови в истории российской государственности» еще не оплачена – «и что без этой оплаты благой России не быть» (693, 742).

При получении Солженицынской премии В. Н. сказал историософскую речь об итогах XX века, которые «вынуждают оглянуться на всю русскую историю» с тем, чтобы уяснить себе нас самих и понять, наконец, что с нами случилось в этом веке – что мы до сих понимаем слабо. Был май 1998-го, поворотный момент уже в постсоветской истории, и было чувство, что еще одна возможность будет упущена. «А история не всегда склонна к долготерпению», – так закончил он эту речь[35]. В его исторических размышлениях становились слышны профетические, сродни библейским, тона, как в этом высказывании о цене крови в нашей истории.

Хочется не пропустить, заметить и прочувствовать это определение – *евангельски-раскольниковский вопрос*. Как это сказано и каков духовный объем этой формулы! Определение, стянувшее и связавшее в мертвый узел наше литературное и петербургское (раскольниковское) с евангельским вечным. Стяжение грандиозно-точное: *цена крови* – это оценка крови Христа (Мф. 27, 6) и судьбы Раскольникова. Словно бы единица, квант топоровской художественной историософии.

Как-то единственным топоровским образом установка на благое совмещалась в его космосе с катастрофическим чувством, русская святость с этой евангельски-раскольниковской ценою крови, а то и другое с любовным вниманием к мифологии божьей коровки: пусть читатель откроет «Мифы народов мира» и прочитает статью об этой Божьей твари В.Н. Топорова[36].

История петербургского текста шла к своему финалу (к «Козлиной песни»), когда историк-философ, близкий по мысли автору этой идеи, сказал (в 1926-м) о Петербурге, что «здесь остается если не мозг, то нервный узел России»[37]. Остается – уже тогда речь шла об «остатке» от петербургской сущности и судьбы. А сейчас? Последняя фраза «Петербургского текста» Владимира Николаевича очень грустная – что город тяжко болен и ему надо помочь. Очевидно, великая идея петербургского текста стала ему великой помощью – и очевидно также, что не сохрани город этого свойства – быть и сейчас нашим нервным узлом, как и не сохрани он своей культурной «инакости», – не было бы и великой идеи.

Владимир Николаевич сказал свое слово о петербургском тексте русской литературы, а мы говорим о петербургском тексте Владимира Николаевича Топорова. Разве это не то же самое? В том-то и дело, что то же самое. Но он нам *создал* эту мысленную реальность и, повторим, настаивал, что это не то же, что Петербург в литературе. В самом деле, Петербург в литературе это то, что в литературе есть, а петербургского текста как такового в литературе, собственно, нет, он есть в нашей мысли благодаря Топорову – как его личный «ноосферический вклад в русскую и мировую культуру» (согласно его же характеристике самого петербургского текста).

Он есть, этот ноосферический вклад, как результат того «романа», о котором В.Н. нам сам рассказал, – полувекового романа великого филолога с великим городом.

Как Петербург – пространство, которое автор знал интимно, так его петербургский текст – пространство идеальное, по которому бродят тени, о чем была выше речь. *Ведь под аркой на Галерной / Наши тени навсегда.* Тень Владимира Николаевича Топорова в этом пространстве теперь – *навсегда.*

2008

P. S. Все выше сказанное о петербургском тексте относится к открытому уровню этой идеи В.Н. Топорова; но есть у нее и уровень

скрытый, почти еще не опубликованная, интимная, архивная часть. Мы тоже вслед за автором спускаемся от метафизики и историософии к современному городу и присутствию в нем Владимира Николаевича. Этот уровень оставленного им в бумагах пока прочитан только Татьяной Владимировной Цивьян и подготовлен ею к отдельной публикации, основу которой «составят архивные материалы, записи и наброски, прежде всего из “серого блокнота”, наиболее подробного петербургского дневника В. Н., относящегося к 2000-м годам, заметки на отдельных листках, на полях книг»[38]. Такая архивная публикация только начата в книге В.Н. Топорова 2009 года («Из “серого блокнота”». С. 814–816) и в целом ряде публикаций Т.В. Цивьян в различных научных изданиях – из записей в топоровском «сером блокноте» о городском пространстве, о встречах и разговорах с людьми на улицах, о зелени в городе и о петербургских малых реках. По следам этих записей лишь несколько замечаний в заключение настоящего текста.

Записи о зелени в городских дворах и о многочисленных малых реках – «речный текст» Петербурга, какой В. Н. собирал, восстанавливая тем самым в своем и нашем воображении картину, какую и Пушкин восстанавливал во Вступлении к «Медному Всаднику» (*По мшистым, топким берегам...*). Представим себе Владимира Николаевича, пересчитывающего деревья во дворе на Малой Монетной или в Зоологическом переулке, – а он пересчитывал и результаты записывал! Когда у нас в Москве в РГГУ поминали В. Н., помню, А.Л. Зорин говорил об особом его внимании и в нашей культуре к фигурам незнаменитым, о которых не пишут или совсем мало пишут, – Батенькову, Михаилу Достоевскому, да в конце концов из родственного разряда и сам его М.Н. Муравьев, герой топоровских трех толстых томов, до Топорова же фигура у нас не слишком изученная (хотя хорошо начинал заниматься им в тридцатые годы Г.А. Гуковский), а прочитанная тем более. Так вот, и его внимание к жалкой зелени не в знаменитых парках, а в петербургских дворах – это тот же его человеческий стиль. А что до скрытых в городе рек, то я вспоминаю встречу с В. Н. в коридорах московской Ленинки, как он ко мне бросился и возбужденно стал рассказывать, как он набрел на открытый участок упрятанной в подземную трубу московской речки Ходынки. И я по следу его ходил и видел кусочек этой Ходынки.

О зелени в Петербурге есть замечание Н.П. Анциферова, что зелень здесь соотносится не столько с землей, сколько с водой и камнем, «образуя некое триединство пейзажа Петербурга»[39].

Формула этого триединства: много воды и камня минус земля. Земля все больше в смеси с водой, как болото и грязь. Терродефицит – особенно в сюжетах кладбищенских у Некрасова и Достоевского, да уже и у Пушкина: человека принимает не земля, а вода, земля с водой (и вообще особые пейзажные петербургские смеси: «По поводу мокрого снега»). *В болоте кое-как стесненные рядком, / Как гости жадные за нищенским столом.* Вот это замечание Анциферова вспоминается, когда от Татьяны Владимировны мы слышим про эту зелень в петербургских дворах и такое внимание к ней Владимира Николаевича. «Зелень держит последний рубеж и не собирается его уступать» (816).

Но – его же наблюдение – над этой жалкой зеленью и над всем городом огромное небо. Уже было упомянуто выше его замечание, со ссылкой на специальную статью Д.С. Лихачева, что в Петербурге, особенно в панорамных позициях, на Неве, «небо огромно», огромнее, чем в Москве. Огромное небо над плоским городом. Я не отдавал себе в этом отчета, пока этого не прочитал у В. Н., и стал иначе видеть петербургское небо (зарево заката за Петропавловкой в белые ночи). «Небо над Дворцовой площадью», над Александрийским столпом и над ангелом, утром и вечером, апофеоз и катафеоз, ангел на фоне неба как южного моря – «небесная феерия», к вечеру «изнемогающая» (ср. у Тютчева радуга – «И в высоте изнемогла»). Вновь Топоров-поэт (при этом с научно-усиленной точной зоркостью описания, соединяющейся со взволнованностью переживания), нам не очень известный, здесь скрытый в том, что он называл своим серым блокнотом. Усилиями Татьяны Владимировны этот блокнот прочитан и его фрагменты опубликованы (в том числе и «Небо над Дворцовой». 815), а опубликован должен быть весь этот серый блокнот и весь архивный петербургский текст В.Н. Топорова.

---

[1] *Топоров В.Н.* Петербургский текст. М.: Наука, 2009. Здесь и далее отсылки к страницам этого издания даются в тексте статьи.

[2] Предисловие «От автора» к центральной работе о петербургском тексте автор в 2003 г. завершал отсылкой к своим «последующим книгам», предполагая, что завершающий том можно будет назвать «по аналогии с известным старым изданием – “Весь Петербург”» (26).

[3] *Карамзин Н.М.* Записка о древней и новой России. М., 1991. С. 37.

[4] *Анциферов Н.П.* Душа Петербурга. Пб., 1922. С. 27.

[5] *Вяземский П.А.* Стихотворения. Л., 1986. С. 119.

[6] Москвитянин. 1841. № 9. С. 245.

[7] «Теперь нет Петербурга. Есть Ленинград; но Ленинград нас не касается – автор по профессии гробовщик, а не колыбельных дел мастер».

[8] *Анненский И.* Книги отражений. М., 1979. С. 27.

[9] Там же. С. 35.

[10] *Битов А.* Первая книга автора (Аптекарский проспект, 6). СПб., 1996. С. 15.

[11] Виденных в свое время, в 1960–1970-е годы. Сейчас двор «дома Раскольникова» закрыт на ключ автоматической современной решеткой, и попытка проникнуть в это запертое пространство вызывает злобный протест обитателей дома – собственников квартир – с угрозой вызвать милицию.

[12] Наше наследие. 1989. № 1.

[13] О том, что пространственный аргумент может быть решающим даже в спорах по вопросам текстологии и атрибуции, свидетельствует история опознания автора известного «Романа с кокаином» М. Агеева-Леви. Роман с подробной аргументацией приписывали Набокову, но не был учтен аргумент пространственный: роман существенно московский, с интимным знанием московского пространства, какого у Набокова, не знавшего и не любившего Москву, быть не могло. *Какой-то город, явный с первых строк, / Растет и отдается в каждом слоге* – вот что определяет принадлежность литературного текста к петербургскому тексту. Непринадлежность к нему «Романа с кокаином» определяется «с первых строк».

[14] *Федоров Г.А.* Московский мир Достоевского. М., 2004. С. 10.

[15] Труды по знаковым системам. Тарту, 1973. Т. 6. С. 134.

[16] *Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1995. С. 446, 458, 465.

[17] Там же. С. 446–447; см. также: Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 229, 231.

[18] *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. Т. 11. С. 247.

[19] Если воспользоваться здесь лирическим словом Осипа Мандельштама из стихотворения 1937 года.

[20] Новый мир. 1997. № 7. С. 137.

[21] У Г. Федотова также об основании Петербурга: «В его идее есть нечто изначально безумное» (*Федотов Г.П.* Судьба и грехи России. СПб., 1991. Т. 1. С. 51).

[22] *На тонях вод, закованных в гранит, / Он создан был безумным демиургом...* (Максимилиан Волошин «Петербург», 1915).

[23] «Сомнамбулический ландшафт», описанный в «Феодосии»: «Самое главное в этом ландшафте был провал, образовавшийся на месте России. Черное

море надвинулось до самой Невы; густые, как деготь, волны его лизали плиты Исаакия, с траурной пеной разбивались о ступени Сената» (*Мандельштам О.* Соч. Т. 2. С. 56).

[24] См.: Москва–Петербург: pro et contra. СПб., 2000.

[25] *Топоров В.Н.* О мифопоэтическом пространстве. Pisa, 1994. P. 245–259.

[26] Сам Петербург выступает «равно как объект и субъект» петербургского текста «(удел многих подлинно великих текстов)».

[27] *Федотов Г.П.* Указ. соч. Т. 1. С. 52.

[28] *Nah ist / Und schwer zu fassen der Gott / Wo aber Gefahr ist, / Wächst das Rettende auch.* Перевод В.Н. Топорова: *Близок / И труден для понимания Бог. / Но где опасность, там вырастает / И спасительное* (см.: *Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. С. 96). Можно ли сблизить это поэтическое слово с «аграфом» Христа, т. е. не введенным в Евангелие, но записанным в трех первохристианских источниках Его словом: «Кто близ Меня, тот близ огня; кто далек от Меня, тот далек от Царства»? В начале XX в. эти слова подчеркнул и высветил П.А. Флоренский в своем «Столпе» (см.: *Флоренский Павел, свящ.* Столп и утверждение Истины. М., 1914. С. 250), а затем вспоминал по ходу века в своих религиозно-философских сочинениях С.И. Фудель (*Фудель С.И.* Собр. соч. М., 2001. Т. 1. С. 184).

[29] «Именно русский язык открывает, казалось бы, парадоксальную связь высшей угрозы (о-пас-ность) и конечного избавления от нее как высшего блага (с-пас-ение)...» (*Топоров В.Н.* «Спор» или «дружба»? // Aequinox: Сб. памяти о. Александра Меня. М., 1991. С. 107). Два ключевых слова по-русски, в отличие от оригинала, – однокоренные слова.

[30] Близкого знакомого-единомышленника М.М. Бахтина в Ленинграде 1920-х годов.

[31] *Мейер А.А.* Философские сочинения. P.: La Presse Libre, 1982. С. 22.

[32] *Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. С. 82.

[33] В письме Н.М. Языкову в «Выбранных местах из переписки с друзьями»: «О, если б ты мог сказать ему то, что должен сказать мой Плюшкин, если доберусь до третьего тома “Мертвых душ”!» (*Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч. Т. 8. С. 280).

[34] *Мейер А.А.* Философские сочинения. С. 23.

[35] Литературная газета. 1998. 13 мая.

[36] Поэт Анри Волохонский сочинил стихотворную «Похвалу Топорову за его поэму “Поэт”» – за статью в тех же «Мифах» – и, честное слово, статья-поэма о божьей коровке там же заслуживает такого же гимна.

[37] *Федотов Г.П.* Указ. соч. Т. 1. С. 55.

[38] *Цивьян Т.В.* Об этой книге // Топоров В.Н. Петербургский текст. М.: Наука, 2009. С. 23.

[39] *Анциферов Н.П.* Непостижимый город. СПб., 1991. С. 260.

Первые публикации

О кровеносной системе литературы и ее генетической памяти // Вопросы чтения: Сб. ст. в честь И.Б. Роднянской. М.: РГГУ, 2012.

«Все же мне вас жаль немножко...» Заметки на полях двух стихотворений Пушкина: Пушкин в XXI веке: Сб. ст. к 80-летию проф. Ю.Н. Чумакова. Новосибирск, 2003.

Трагедия и скандал. Вокруг «Пира во время Чумы» // Поэтика русской литературы: Сб. ст. в честь Ю.В. Манна. М.: РГГУ, 2009.

В сематическом фараоне текста // Знамя. 2011. № 9.

Книга о Гоголе, абсолютном художнике // Терц А. В тени Гоголя. М.: Колибри, 2009.

О негативной антропологии Гоголя // Литература. 2010. № 15.

Заколдованное место // Литература. 2010. № 17.

«Записки из подполья»: музыкальный момент // Новый мир. 2007. № 3.

Петербургское безумие // Пушкинский сборник. М.: Три квадрата, 2005.

Тютчев: Россия, Европа и Революция // Бочаров С.Г. Филологические сюжеты. М.: Языки славянских культур, 2007.

Два ухода: Гоголь, Толстой // Вопросы литературы. 2011. № 1.

Чехов и философия // Вестник истории, литературы, искусства. Т. 3. М., 2006.

Об одном стихотворении Ходасевича // Бочаров С.Г. Филологические сюжеты. М.: Языки славянских культур, 2007.

Ахиллес и черепаха // Человек как слово: Сб. ст. в честь Вардана Айрапетяна. М., 2008.

Происхождение мастера // Новый мир. 2010. № 4.

Борьба Синявского как эстетический акт// Прогулки с Андреем Синявским. М.: Рудомино, 2011.

Аверинцев в нашей истории // Вопросы литературы. 2004. № 6.

К идее онегинского тотального комментария А.П. Чудакова // Михайловская пушкиниана. Вып. 45. Сельцо Михайловское; Псков, 2007.

От поэтики к универсалиям // Вопросы литературы. 2010. № 1.

От Петрарки до Блока // Хлодовский Р.И. Италия и художественная классика России. М.: ИМЛИ РАН, 2008.

О Вардане Айрапетяне // Человек как слово: Сб. ст. в честь Вардана Айрапетяна. М., 2008.

О книге Анны Ивановны Журавлевой // Журавлева А.И. Кое-что из былого и дум о русской литературе. М.: Изд-во МГУ, 2010.

Печатается впервые:

«Гоголь: “творческая наука”»; «Константин Николаевич Леонтьев» (впервые по-русски; сведения о публикации по-французски см. в тексте, в примечании под статьей); «Из романа Марселя Пруста “Пленница”: небольшой перевод и вокруг него»; «А.В. Михайлов о языке филолога» (устное выступление на вечере памяти ученого); «Петербургский текст Владимира Николаевича Топорова: соображения на полях».

Указатель имен и названий

В

Содержание

Персональное

Contents

The Personal

Bocharov S.G.
The Genetic memory of literature.

The book's title defines its main theoretical problem. It includes philological sketches on historical and literary subjects as well as memoir articles. The book's protagonists are Russian writers from Pushkin and Gogol to A. Bitov as well as Russian philologists who belong to the same generation as the author: the articles about them make up "The personal" part. Most of the material included in the book have been written in recent years.

The book is intended for students and lecturers of the faculties of philology as well as general readership.

Бочаров С.Г.
Б72 Генетическая память литературы / Сергей Бочаров. М.: РГГУ, 2012. 341 с.

ISBN 978-5-7281-1341-6

Книгу составляет возглавляющая ее (и дающая ей название) теоретическая статья вместе с примыкающими к ней этюдами на историко-литературные, филологические и отчасти мемуарные темы. Герои книги – русские писатели от Пушкина и Гоголя до А. Битова, а также отечественные филологи поколения автора; очерки о них составили «Персональное», третий раздел книги. Большая часть ее материалов написана в последние годы.

Для студентов, аспирантов, специалистов-филологов.

УДК 82
ББК 83.3(2Рос=Рус)я43

Научное издание

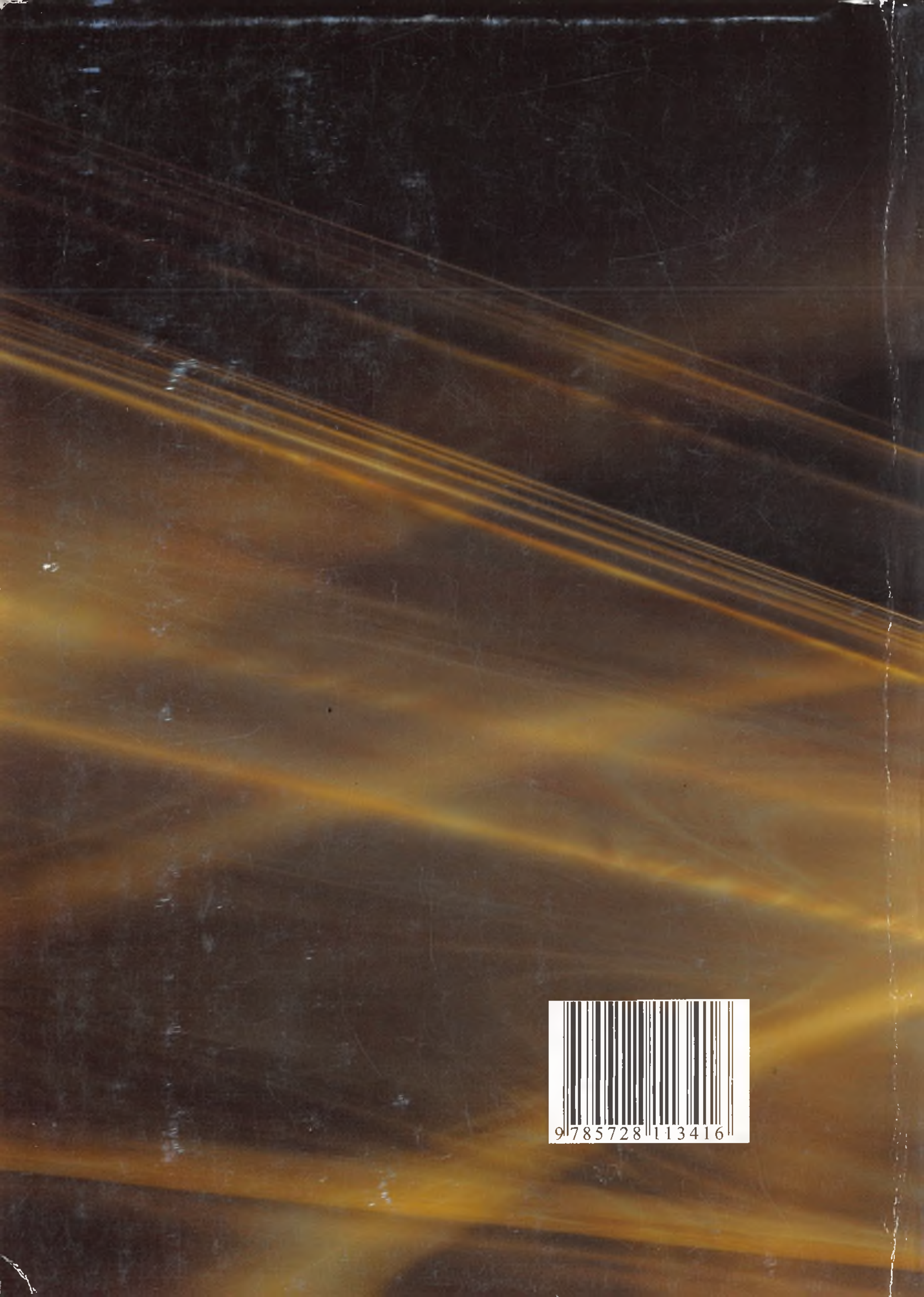
Бочаров Сергей Георгиевич

ГЕНЕТИЧЕСКАЯ ПАМЯТЬ
ЛИТЕРАТУРЫ

Редактор *Е.К. Солоухина*
Корректор *Н.П. Гаврикова*
Технический редактор *Г.П. Каренина*
Компьютерная верстка *М.Е. Заболотникова*

Подписано в печать 20.09.2012
Формат 60×84 1/16
Усл. печ. л. 20,2. Уч.-изд. л. 22,2.
Тираж 800 экз. Заказ № 210

Издательский центр
Российского государственного
гуманитарного университета
125993, Москва, Миусская пл., 6
Тел. 8-499-973-42-06


9 785728 113416